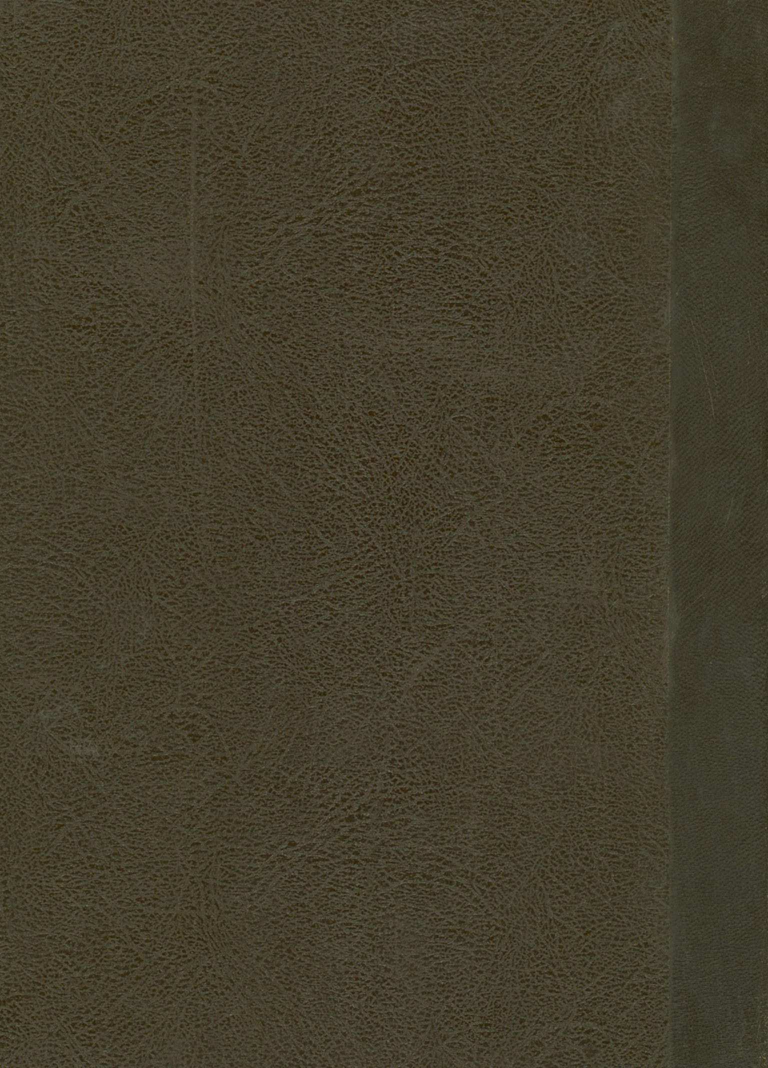
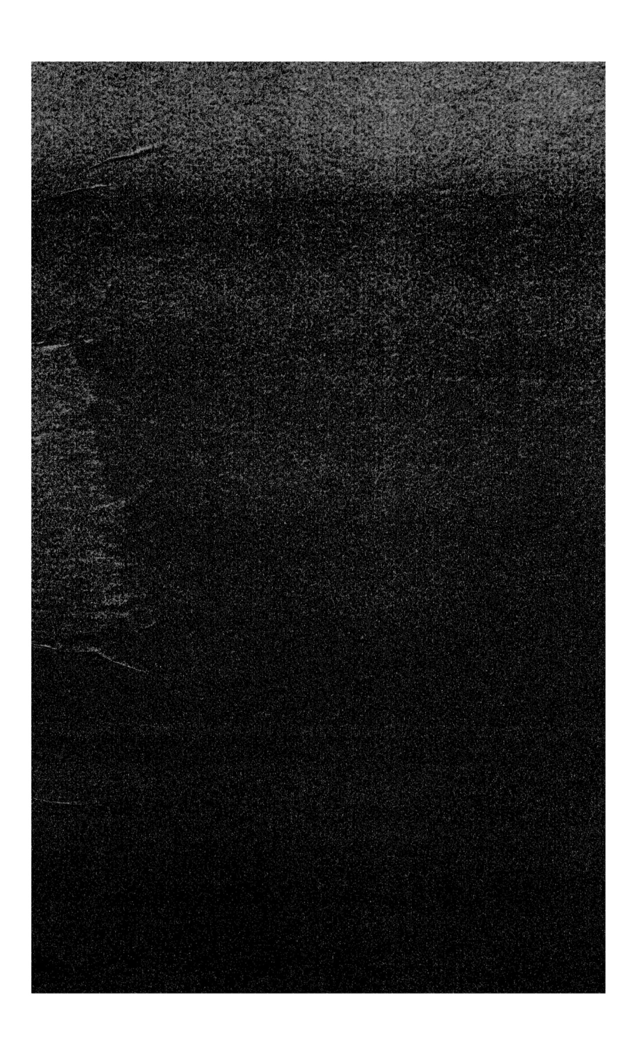






فصول

مجلة النقد الأدبى



٣

المجلد الثانى ○ العدد الثالث ○ ابريل – مايو – يونيو – ١٩٨٢

المشكلة السكانية والقوى العاملة



هذه هي الحقائق عن تأثير الزيادة في عدد السكان على فرص العمل في مصر كما يقررها الخبراء:

السنة	متوسط عدد الأطفال في الأسرة	عدد فرص العمل المطلوبة
١٩٧٦	٥٫٤	١١٫٦ مليون
٢٠٠٠	٥٫٤	٢٤٫١ "
٢٠١٠	٥٫٤	٣٢٫٩ "
٢٠٢٥	٥٫٤	٥٣٫٣ "
٢٠٠٠	٣	٢٣٫٧ "
٢٠١٠	٣	٢٩٫٦ "
٢٠٢٥	٣	٣٨٫٥ "
٢٠٠٠	٢	٢٢٫٥ "
٢٠١٠	٢	٢٨٫٢ "
٢٠٢٥	٢	٣٢٫٣ "

ويوضح الخبراء الموقف فيقولون: أن الأرقام السابقة تشير إلى عدد فرص العمل المطلوب توفيرها في عام ٢٠٠٠، ٢٠١٠، ٢٠٢٥ في حالة ما إذا استمر معدل الزيادة السكانية على ما هو عليه الآن أي "٥٫٤" طفل لكل أسرة في المتوسط وفي حالة إنخفاضه إلى "٣" أطفال في المتوسط وإلى طفلين في المتوسط.

ويقولون: إنه يكاد يكون من المستحيل توفير فرص العمل المطلوبة إذا استمر معدل الزيادة السكانية على ما هو عليه الآن أي "٥٫٤" طفل في المتوسط لكل أسرة.

ما رأيك؟

ألا تحتاج مصر إلى تنظيم الأسرة إلى جانب بذل كل الطاقات في التنمية؟



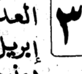
مع تحيات مركز الإعلام والتعليم والإتصال
الهيئة العامة للإستعلامات



مجلة النقد الأدبى

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الثانى



العدد الثالث

إبريل، مايو

يونيو ١٩٨٢

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

ه الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت ١ دينار ـ الخليج العربي ٢٥ ريالا قطريا ـ البحرين دينارا ونصف ـ العراق دينارا وربع ـ سوريا ٣٢ ليرة ـ لبنان ١٥ ليرة ـ الأردن دينارا وربع ـ السعودية ـ ٢٠ ريالا ـ السودان ٢٥٠ قرشا ـ تونس ٧٠٠ ر ٢ دينار ـ الجزائر ٢٤ دينارا ـ المغرب ٢٤ درهما ـ اليمن ١٨ ريالا ـ ليبيا دينارا وربع .

ه الاشتراكات

ه الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ٤٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش .

ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

ه الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولارا للأفراد ٢٤ دولار للهيئات . مضافا إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولار) .

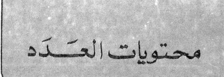
(أمريكا وأوروبا ١٥ دولار) .

ه ترسل الاشتراكات على العنوان التالى :

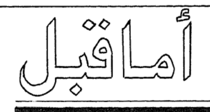
مجلة فصول ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ـ ج . ع . م تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨ .

ه الاعلانات :

يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .



المسرح اتجاهاته و قضاياه



.. فإن أى تقصير من جانب تحرير هذه المجلة يمكن أن يكون موضوعا للنقد ؛ ولكن فرق كبير بين أن يكون هذا النقد موضوعيا وعلميا ، وأن يكون مجرد تشهير. ولسنا من الغفلة بحيث ندعى لهذه المجلة الكمال ، أو أن القصور لا يلحق بها قط فى جانب أو آخر ، ولكننا نبذل أقصى جهدنا لكى نرتفع بها عن السوقية والغوغائية ، ونجنبها مزالق العشوائية ، ولكى نجعل منها أداة معرفة حقيقية ، ومنبر فكر حر ، يستوعب الماضى ، ويعايش الواقع ، ويتطلع إلى المستقبل فإذا بدا لأحد بعد ذلك أننا قصرنا فى جانب فمن حقه ـ بل من واجبه ـ أن يشرح لنا وجه هذا التقصير ؛ ولكن من واجبه أيضا أن يحصى الجوانب الإيجابية ، وأن يقيس هذا وذاك كله إلى طاقة البشر.

ولقد أخذت على العدد السابق بعض المآخذ ، ولكنها كانت إلى التشهير أقرب منها إلى النقد الموضوعى . لقد كان موضوع ذلك العدد هو «الرواية وفن القص» ، وكان هدفه الأساسى هو دراسة القضايا التى يطرحها علينا هذا الفن الأدبى ، ولم يكن بحال من الأحوال التأريخ لهذا الفن ، أو رصد ماأنتجته أجيال الروائيين المتعاقبة ؛ لأن التأريخ والرصد قد يصلحان هدفا لكتاب أو لسلسلة من الكتب ، ولكنهما لا يصلحان لمقالات تنشرها مجلة متخصصة ، ونتيجة لغياب هذا الوعى المنهجى راح عدد من كتاب الرواية المعاصرين يبحثون عن أسمائهم فى هذا العدد ؛ هل ناقش أحد أعمالهم ، أو أحدث كاتب لهم ذكرا ؟ وعندما لم يجدوا شيئا من ذلك تميزوا من الغيظ ، وراحوا يكيلون للقائمين على المجلة تهما أهون مافيها التقصير الشنيع . ولقد حاول بعضهم أن يخفى دوافعه الشخصية وراء التمسح بأسماء بعض الروائيين الذين ينتمون إلى أجيال سابقة ، والذين لم يرد لهم ذكر فى ذلك العدد ؛ ولكن بعضهم الآخر قد أعلن عن دوافعه الخاصة بلغة لا تحتمل التأويل . هذا فى الوقت الذى آلمهم فيه ـ بل أوجعهم فيما يبدو ـ أن يجدوا غيرهم من كتاب الرواية قد ظفروا باهتمام أكثر من كاتب .

وفى هذا السياق أود أن أوضح ـ فيما يخص هذه المجلة ـ عددا من المبادىء :

أولا : أننا لانطلب من أحد أن يعد دراسة للملف الرئيسى للعدد حول نتاج أديب بعينه ، بل نلح دائما فى أن يكون المنطلق من قضية إبستمولوجية أو مذهبية أو فكرية أو جمالية . أما فيما يتعلق بالاستشهاد أو الجانب التطبيقى لما يقدم الباحث من طروح نظرية ، فمتروك له ، وإن كنا نؤثر أن يكون النموذج التطبيقى من أدبنا العربى . وليس فى مقدور أحد ـ بل ليس من حقه أصلا ـ أن يحمل ناقدا على الاهتمام بأديب دون أديب ، أو عمل دون آخر ؛ فالناقد حر فيما يهتم به من أعمال .

ثانيا : أن هذه المجلة ـ شأن كان المجلات المتخصصة ـ تضع لنفسها معايير صارمة . وعلى أساس من هذه المعايير فإنها تقبل للنشر بها ماتقبل ، وترفض ماترفض . وليس هذا بدعا ؛ فهكذا تصنع كل مجلات العالم . والأمر الذى ينبغى أن يكون واضحا هو أن المقالات التى قد تكون صالحة للنشر فى مجلات أخرى ، لاتكون بالضرورة صالحة للنشر فى هذه المجلة .

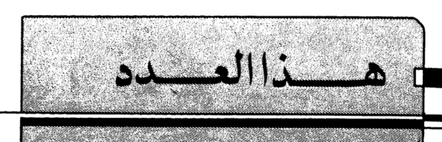
ثالثا : أن العمل الأدبى الجيد يفرض نفسه على النقاد والدارسين فرضا ؛ ومن ثم يبرز صاحب هذا العمل وتتحدد مكانته . ولا أهمية هنا لكثرة مايكون أحد الكتاب قد أفرزه من نتاج . على أن العمل الأدبى الجيد نفسه لن يمنح مقالا متهافتا عنه حق النشر . وأيضا فإن العمل الأدبى العادى ـ فضلا عن الردىء ـ لن يكون منتجا لدراسة خصبة عنه .

رابعا : أننا ـ كما أعلنا منذ البداية الأولى ـ لا نسلم بالمشهور ابتداء ، بل نرى أن كل شىء قابل للنظر ولإعادة النظر . ومادام الأمر كذلك فإنه من المستبعد نهائيا أن نتورط فى الانحياز إلى أديب بعينه فندفع به فوق رؤوس الآخرين . ذلك أن إيديولوجية الأديب عندنا ـ أيا كانت ـ ليست هى المعيار الذى يحدد القيمة الفنية لأعماله . ويستوى فى هذا المعروفون من الأدباء ، وأنصاف المعروفين ، وأنصاف الأنصاف .

هذه هى المبادىء الأساسية لخطة العمل فى هذه المجلة ؛ وهى التى مكنتها من أن تمضى قدما فى تحقيق أهدافها المعرفية . وليس غريبا أن يحدث نجاحها وجعا لبعض الأفراد ، وأن يملأ نفوسهم غيظا .

أما بعد ، فهذا هو العدد السابع من هذه المجلة ؛ وموضوعه الأساسى هو المسرح : قضاياه واتجاهاته ؛ نرجو أن يكون فيه مايلبى بعض المطالب ، ومايثير شيئا من الاهتمام .

□ رئيس التحرير



لكل شىء بداية ، ومن ثم كان طبيعيا أن يبدأ هذا العدد الخاص بالمسرح بالوقوف عند هذه البداية . والحديث المألوف عن أصول المسرح إنما يرتد بها إلى الإغريق . وهذا مارسخ فى الأذهان عن أولية المسرح على مدى الزمن . **والدراسة الأولى** فى هذا العدد ، التى كتبتها الدكتورة **هيام أبو الحسين** ، تتجه إلى تأكيد أن ما كان شائعا فى هذا الشأن كان خطأ ، خصوصا بعد أن استطاع عدد من الباحثين فى أوربا العثور على وثائق ونصوص تثبت أن أول مسرح عرفه العالم هو المسرح الذى عرفته مصر القديمة منذ تاريخ موغل فى القدم .

لقد ارتبط نشوء المسرح فى مصر بالأسطورة المصرية القديمة ، أسطورة **إيزيس وأوزيريس وحورس** ؛ وهى أقدم الأساطير الدينية التى عرفتها مصر القديمة . ومن ثم فقد ارتبط هذا المسرح بالمعبد وبالكهان ؛ حيث كان المعبد فى ذلك الزمن ــ إلى جانب وظائفه الدينية ــ أكاديمية للبحث العلمى ، ومأوى للأسرار ، ومسرحا تجسد فيه على مر الزمن ، وفى المناسبات الخاصة ، أسطورة إيزيس .

والدراسة تعرض لعدد من تجليات هذه الأسطورة فى مجال ذلك المسرح ، على نحو يكشف عن مدى الغنى الدرامى الذى تنطوى عليه هذه الأسطورة ؛ وذلك من خلال النصوص القديمة التى تم العثور عليها . واستقراء مرامى هذه المسرحيات وتفاسيرها وتحليلاتها ــ وهو ما قدمته الباحثة فى هذه الدراسة يشير إلى أن تلك المسرحيات كانت تدور حول محورين عامين أساسيين ؛ أولها ذو طابع سياسى والآخر وثيق الارتباط بتعاليم أوزيريس وبالقيم الأخلاقية التى كان يدعو إليها .

هذا ما كان فى الزمن القديم البعيد . وقد انقطع هذا الخيط ، ككثير غيره من عناصر الحضارة المصرية القديمة ، فى ظروف ماتزال غامضة . ولكن روح المسرح تظل كامنة حتى تطالعنا مرة أخرى فى العصور الوسطى ، فيما عرف بمسرح خيال الظل . وهنا تأتى **الدراسة الثانية** فى هذا العدد ، التى قدمها الأستاذ **مدحت الجيار** ، عن **مسرح العصور الوسطى الإسلامية** . وهو ينطلق فى هذه الدراسة من فكرة تقوم على أساسين : **أولهما** أن البحث عن مسرح فى التراث ينبغى أن يرتبط بالنص ، وليس بالحالة المسرحية وحدها ؛ **والثانى** أن الظروف السياسية والدينية والاجتماعية والفلسفية السائدة فى أى مرحلة تاريخية من شأنها أن تمكن لنوع أدبى بعينه أن يظهر أو ينتشر أو يسود غيره من الأنواع ؛ وأن لكل مجتمع خصوصية من شأنها أن تميز هذا النوع الأدبى عن مثله فى مجتمع آخر .

وهنا يجد الباحث نفسه أمام نصوص مسرحية تراثية ، يتمثل قدر منها فى « التعازى » ، وقدر آخر فى « بابات » خيال الظل . وحصرا للدراسة فى جانب واحد من هذه النصوص فقد اقتصر الباحث على محاولة الدخول إلى عالم خيال الظل . ومن ثم راح الباحث يعرض لما وصل إلينا من بابات حتى الآن ، تمهيدا للوقوف وقفة متأنية عند البابات الثلاث المعروفة **لابن دانيال الموصلى** . لقد رأى أن هذه البابات تشف عن تمايز عصرها ، فضلا عن أنها فرضت نفسها على مبدعى خيال الظل فيما بعد . ومن ثم قدم الباحث دراسة للبنية الجمالية لبابات **ابن دانيال** ، محللاً لها من حيث الشكل والموضوعات (التيمات) ، ومحللاً لأسلوبها من وجهة النظر اللغوية ، رابطا كل ذلك برؤية اجتماعية ، ترد هذه الظواهر كلها إلى بنية أعم ، وفقا لمفهوم البنيوية التوليدية .

وإذا كان خيط الأسطورة القديمة وما نسج منه قديما من مسرحيات قد انقطع منذ زمن بعيد فإننا نفاجأ فى العصر الحديث بابتعاث جديد لهذه الأسطورة .

لقد أولع توفيق الحكيم منذ زمن طويل بشخصية إيزيس ، حتى إنه ليشبه شهر زاد بها فى مسرحيته **« شهر زاد »** ، وحتى إنه حين يبحث عن وصف يعبر عن جمال **« سنية »** وطهرها فى روايته **« عودة الروح »** لايجد أفضل من أن يشبهها **بإيزيس** . ثم تأتى مسرحيته عن **إيزيس** لكى تتوج هذا الولع وهذا الإعجاب .

هذا ما يحدثنا به الأستاذ **فؤاد دوارة** فى دراسته المستأنية ــ وهى **الثالثة فى هذا العدد** ــ عن صحوة **إيزيس** على يد **الحكيم** . ومن ثم تأتى قراءته الفاحصة لهذه المسرحية ؛ حيث يرتد بكثير من عناصرها إلى المصادر والروايات المختلفة للأسطورة القديمة . ولكن لما كانت هذه

المسرحية صياغة جديدة لتلك الأسطورة ، تحمل رؤية صاحبها أو وجهة نظره . فقد رصد الباحث الدور الخاص الذى قام به المؤلف فى هذه الصياغة . وقد كان أبرز مارصده الباحث فى هذا المجال حرص الحكيم على تنقية الأسطورة من الجو الخرافى الذى يعتمد على المعجزة وسيلة لقضاء المطالب ، ثم إدارته للصراع بين نسقين من أنساق السلوك ، يرتبط أحدهما بالعلم والآخر بالسياسة ، فإذا هو صراع بين الرغبة فى تحقيق الخير للناس والرغبة فى الاستئثار بالحكم . وهذا الصراع نفسه يتولد عنه بالضرورة صراع آخر بين الوسيلة والغاية .

وإذا كان الصراع بين **ست** (رمز الشر) وأعوانه من ناحية ، وإيزيس وحورس من ناحية أخرى ، ينتهى بانتصار الأخير معتمدا على التحايل والرشوة ، فإن **الحكيم** يقدم شخصية «الكاتب» ـ برؤيته الخاصة ـ لكى يكون مثالا للإصرار على ضرورة أن ينتصر الخير بنفسه وبقوته الذاتية ، وفاء لمبادئ أوزيريس .

وهكذا تعود الأسطورة القديمة لتستأنف تجلياتها فى مسرحنا الحديث .

وبهذه الدراسة ينتهى المحور الموضوعى الأول من محاور هذا العدد .

ثم يبدأ **المحور الثانى** بمقال للمخرج المسرحى الأستاذ **سعد أردش** عن «**العرض المسرحى بين التأليف والإخراج**» . وهو المقال الأول من ثلاثة مقالات تشكل هذا المحور ، وتتعلق ـ بصفة عامة ـ بالشكل المسرحى .

وفى هذا المقال يقرر الكاتب أنه إذا كان المسرح فنا من الفنون التى تنهض على أساس من الكلمة ، شأنه فى هذا شأن الرواية والقصة القصيرة والقصيدة ، فإنه يختلف ـ مع ذلك ـ عن هذه الفنون الأدبية الصرف ، من حيث إن العمل المسرحى لايتجسد على خشبة المسرح إلا نتيجة لتآزر جهود عدد من الفنانين ، يأتى فى مقدمتهم الممثل والمخرج . وعلى هذا فإن النص الدرامى المكتوب على الورق هو نوع من الإبداع الفنى يختلف كل الاختلاف عن «العرض المسرحى» ، كما تختلف الأشكال الجامدة على الورق عن الحياة المتفجرة بالدم والحركة والانفعال . ومن هنا أصبح عمل المخرج عملا إبداعيا كذلك ؛ ولم يعد فى وسع المسرح أن يستغنى عن جهوده ؛ بل إن وظيفته قد تأكدت فى المسرح الحديث ـ عالميا ـ يوما بعد يوم . ونظرا لذلك الاختلاف الجوهرى المقرر بين النص المكتوب على الورق ، والعرض المؤدى على خشبة المسرح ، أصبح من الممكن الحديث عن حرية المخرج فى تأويل نصوص الكاتب . ومع ذلك تظل هذه الحرية مشروطة بمعايير محددة ، بحيث لايتجاوز تفسير المخرج الهدف الأخير لنص الكاتب . وقد أوجز «جاك كوبو» ـ المخرج الفرنسى الكبير ـ هذه المعايير ـ على نحو ما يوردها صاحب المقال ، فيما يلى :

- **أن المخرج لايبتكر أفكارا ولكنه يستكشف هذه الأفكار .**
- **أن المخرج يترجم الكاتب .**
- **أن على المخرج أن يحسن قراءة النص وأن يستوعب إيماءاته .**

ثم يقرر كاتب المقال ضرورة الالتزام بحد أدنى من التفاهم والالتقاء بين المؤلف والمخرج حول المضمون الفكرى للمسرحية ، وأسلوب معالجتها . وأخيرا يعرض الكاتب لبعض المواقف ذات المغزى فى هذا الصدد ، التى مر بها خلال تجربته فى الإخراج المسرحى .

هذه وجهة نظر فى قضية قديمة متجددة ، يطرحها علينا أحد أساتذة الإخراج المسرحى ؛ فما وجهة نظر المؤلف ، مبدع النص الدرامى ؟

هنا يأتى مقال الكاتب المسرحى المشهور الأستاذ **نعمان عاشور** عن «**خالق النص وصاحب العرض**» لكى يعرض لنفس القضية ؛ أعنى قضية العلاقة بين النص الدرامى والعرض من خلال وجهة نظر المؤلف ، التى كونها ـ كذلك ـ من خلال تأملة وتجربته على السواء .

ويرى الأستاذ نعمان ضرورة اشتراك المخرج مع المؤلف فى رؤيته الإبداعية ، ويعترض على التسمية التى يطلقها المخرجون على أنفسهم بوصفهم «أصحاب العرض المسرحى» . ثم يقدم صورة عامة لأوضاع المسرح المصرى ، مستعرضا البدايات الأولى للمسرح المترجم والمعرب ، ثم بادرة التأليف المسرحى عند **عبد الله النديم** ، التى لم تستمر نتيجة للاحتلال البريطانى لمصر . ثم يذكر كيف نشأت فى كنف الاحتلال أشكال مسرحية غنائية وهزلية ، تسعى إلى التطريب والترفيه . وهو ينتهى من ذلك إلى أن المسرح المصرى لم يعرف المخرج

المتخصص إلا مع ظهور مسرح **جورج أبيض** . ثم يتابع الكاتب ازدهار الحركة المسرحية فى أعقاب ثورة ١٩١٩ ، إلى إنشاء معهد الفنون المسرحية وماأحدثه من أثر فى الحركة المسرحية خلال الحقب التالية . حتى إذا كنا فى مرحلة الخمسينيات والستينيات ظهر كتاب مسرح جدد ، اتسمت نصوصهم بقابليتها للعرض المباشر على الجمهور ؛ وكانت النصوص المكتوبة خلال المراحل السابقة تفتقد هذه الخاصية .

وفى النهاية يعرض الكاتب تجربته الخاصة بوصفه واحداً من كتاب تلك المرحلة ، ويتناول المشكلات الخاصة التى واجهته مع المخرجين الذين تعاون معهم ، ويخلص إلى أن أكثر العروض نجاحا قد تمثل فى تلك العروض التى التزم فيها المخرج بالنص وبرؤية مؤلفه .

وهكذا تتجادل الأفكار والمواقف فى هذا المقال والمقال السابق له ، حول قضية النص والإخراج ، كما ستتجادل مرة أخرى فى ندوة هذا العدد . ولكن القارئ المتأمل سيدرك ـ فيا تضمنته الدراسات التى تشكل فى هذا العدد محور التيارات والمدارس المسرحية ، وفى المقال الخاص **باستعراض الدوريات الفرنسية** ـ إلى أى مدى يمكن أن يصل التطرف فى تقدير دور المخرج والممثل .

ومهما يكن من أمر فإن « فكرة المسرح » فى عمومها قد دخلت خلال حقبة الستينيات فى منعرج جديد نتيجة لما شهدته هذه الحقبة من مد مسرحى غامر . لقد أنعشت هذه الحركة المسرحية النشطة فكرة البحث عن هوية مسرحية متميزة عن القالب التقليدى المستعار من المسرح الغربى . والطريف ـ كما يحدثنا الدكتور **إبراهيم حمادة** فى مقاله عن « **توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحى** » ـ أن ينشأ هذا البحث لدى كاتبين كبيرين هما **يوسف إدريس** فى مقالاته المشهورة فى مجلة « **الكاتب** » ، **وتوفيق الحكيم** فى كتابه « **قالبنا المسرحى** » .

والمقال استعراض للنظرية التى يطرحها **الحكيم** فى هذا الكتاب ، وتمحيص لبعض أفكاره وتصوراته .

لقد قدم الحكيم فى هذا الكتاب تصورا لقالب مسرحى عربى يشترط له :

- **أن يكون صالحا لاحتواء كل الأشكال العالمية ، كتابة وتمثيلا .**
- **أن ينبع من تقاليد التراث الشعبى ويستخدم أدواته .**

ومن ثم فقد وقف عند ثلاثة من عناصر هذا التراث ، هم **الحكاواتى** (الحاكى ـ الراوى) ، **والمقلداتى** (المقلد والمقلدة) ، والمداح . وتنحصر مهمة الأول فى دور الراوى التقليدى ؛ فهو يدخل إلى المسرح ليذكر اسم المسرحية واسم مؤلفها ، ويقوم بعد ذلك بدور الراوى إذا ما كان له دور فى النص ، كأن يتحدث عن الزمان والمكان ، أو يفسر شيئا غامضا ، وقد توكل إليه مهمة إدارة المسرح . أما المقلداتى فيقدم ارتجالات ، يقلد فيها أفرادا من طبقات الشعب المختلفة تقليدا ساخرا يثير الضحك ، معتمدا على الصوت والإيماء وتعبير الوجه . وهو يمثل أهم عنصر فى القالب المقترح . وإذا كان هناك مقلد لشخصيات الرجال فلا بد أن تكون هناك مقلدة لشخصيات النساء . وأما المداح فهو ذلك الرجل الذى ينتقل بين القرى فى مواسم الحصاد ، مرددا الأغانى الدينية ودوره فى قالب الحكيم ثانوى .

وأخيرا يستعرض الكاتب تطبيق **الحكيم** لهذا القالب على بضعة مسرحيات عالمية كلاسيكية ، ولكنه يرى أن محاولة الحكيم تكاد تكون مستحيلة ، منتهيا إلى أن الحكيم لم يفعل أكثر من أنه عاد إلى مرحلة متخلفة من مراحل المسرح الإغريقى ، حين كان ممثل واحد يقوم بدور جميع الشخوص .

وكما لم تحسم حتى اليوم قضية المؤلف والمخرج ، لم تحسم أيضا قضية استبعاد القالب المسرحى التقليدى واستنبات قالب مسرحى جديد من العناصر الفولكلورية المحلية الخاصة .

وبانتهاء **المحور الثانى** تنتهى القضايا التاريخية والفنية الخاصة التى يعرض لها هذا العدد . وهى ليست بطبيعة الحال كل القضايا ، ولكنها من أهمها .

وثم يأتى **المحور الثالث** لموضوعات هذا العدد فيعرض لأهم تيارات المسرح العالمى الحديث ومدراسه ، ماكان منها له تأثير فى مسرحنا وما لم يكن .

وتبدأ هذه المجموعة بدراسة مستفيضة للدكتور **أحمد عثمان** عن « **قناع البريختية** » وهى دراسة فيا عرف باسم المسرح الملحمى عند

«**برتولد بريخت**» من حيث أصوله الكلاسيكية حتى فروعه العصريه .

لقد تضاربت الآراء حول طبيعة مسرح **بريخت** حتى كادت تصنع منه لغزا ، وحتى اتسعت الهوة بين فنه المسرحى والمناقشات الدائرة حوله .

وقد عرض الباحث لفكرة كسر الإيهام ، التى تمثل عنصرا أساسيا فى نظرية هذا المسرح ، وتتبع أصولها فى المسرح الإغريقى وامتدادها حتى العصر الحاضر ثم عرض لمفهوم الاغتراب الذى يرتبط عند برخت بعملية إضفاء الطابع الملحمى على العرض المسرحى . مبينا كيف أن جذور هذا المفهوم ترجع إلى **هيجل وماركس** ، وأن **بريخت** قد نقله عن الشكليين الروس ، كما تمثله فى أسلوب المسرح الصينى ، وإن كان قد أضاف إليه . وهو يستخدم التغريب ـ كما يقول الباحث ـ بهدف دفع المشاهد إلى إعادة النظر فى الأشياء بعين فاحصة ناقدة ، دون أن يستثنى من ذلك البديهيات أو المسلمات . ويتم تدريب الممثل على أسلوب التغريب بالحديث بضمير الغائب لا المتكلم ، ونقل الأحداث بالزمن الماضى لا المضارع ، ثم قراءة الدور مع مراعاة الملاحظات والتعليقات المصاحبة له . ومن ثم تبرز أهمية دور الراوى عند بريخت ؛ إذ إنه يساعد على تحقيق ذلك الاغتراب .

ولقد عرف القارئ العربى مسرح بريخت معرفة جيدة من خلال العروض والترجمات التى تمت لمسرحياته ، كما عرفت نظريته فى المسرح الرواج ـ كمسرحه ـ لدى كثير من المثقفين . وأكثر من هذا يمكن أن يقال إن عددا كبيرا من نصوص المسرح العربى بعامة قد تأثرت بمعطيات هذه النظرية ، كليا أو جزئيا . وكانت فكرة التغريب واحدة من الأفكار التى طرحها هذا المسرح وتجلت فى بعض نتاجنا المسرحى . ومن ثم يحدثنا الأستاذ **محمد بدوى** فى مقاله «**تجليات التغريب**» عن أثر هذه الفكرة فى مسرح واحد من كتاب المسرح العرب المجيدين هو **سعد الله ونوس** .

لقد استطاع **ونوس** ـ كما يرى الكاتب ـ من خلال توظيفه للعناصر الجمالية فى التراث الشعبى والتاريخ القومى ، ومااثقفه عن **بريخت** ، أن يخلق ما يسميه بمسرح التسييس ، حيث يصبح العرض المسرحى ساحة جدل فنى وفكرى وسياسى .

ومن خلال تحليل الكاتب لأشهر النصوص المسرحية **لونوس** ، ينتهى إلى أن النص المسرحى عنده يقدم ـ فى كليته ـ عالما حاد الخطوط والألوان ، يدور حول السلطة ، وأن هذا قد أدى بالكاتب إلى اختزال عناصر الواقع وعلاقاته المعقدة المتراكبة ، فى مجرد رمز تبسيطى للواقع .

ومن مسرح التغريب ، أو المسرح الملحمى بعامة ، تنقلنا الدكتورة **حفيظة محمد عبد المنعم** إلى مسرح «**أنتونان آرتو**» ، الذى اقترن اسمه بمسرح القسوة ، أو مسرح القلق والفوضى والثورة على عالم يسير نحو الفناء ، ولم يك **آرتو** كاتبا فحسب ، بل ممثلا ومخرجا ومنظرا دراميا ، حاول أن يوصل فكرة مسرح ميتافيزيقى لايتجه إلى الذهن فحسب ، بل يطمح إلى أن يغزو العاطفة عن طريق التأثير المغرض ، والقدرة على التحلل ، والهذيان .. إلخ . لقد حاول أن يعيد المسرح إلى نبع الخليقة . وهو فى عدم اقتناعه بأن هناك حرية إنسانية ، إنما يدلل على نسبية مفاهيمنا عن الخير والشر . ومن ثم فإنه يرفض البناء النفسى للشخصية ، ويستعيض عنه بخلق شخصية ميتافيزيقية الأبعاد ؛ أسطورية ؛ تختزل الثابت والأزلى فى البشرية . ومن ثم تكثر فى مسرح آرتو الطقوس الأسطورية ، والزنا بالمحارم ، والهذيان والجنون .

أما فى مجال الإخراج فقد كان آرتو يهتم كل الاهتمام بشاعرية المكان ورموزه ، ويحاول تحقيق ذلك عن طريق بناء ديكور رمزى ، يجسم الحضور الأسطورى ، والإيهام بالجو الطقوسى ، مع الاقتصار على الملابس التاريخية .

وفى إطار التيارات المسرحية الحديثة التى أفرزتها الثقافة الفرنسية فى النصف الثانى من القرن العشرين ، ربما كان تيار مسرح العبث أكثر هذه التيارات بروزا وانتشارا فى كثير من بلدان العالم . ولاشك فى أنه حظى بممثلين له لدى عدد من كتاب المسرح فى أكثر من بلد عربى .

وعن هذا التيار تحدثنا الدكتورة **جوزين جودت عثمان** ، حيث تقوم ـ فى مقالها ـ بتحليل مجموعة من **أعمال كتاب مسرح العبث** ، الذين ظهروا فى خمسينيات هذا القرن فى فرنسا ، والذين ربط بينهم اليأس من المصير البشرى المعتم ، ، المحكوم بالترف المادى ،

والبغض ، والأنانية ، والحروب المدمرة ، والإيديولوجيات الاستغلالية . وفى الوقت الذى يصور فيه هؤلاء الكتاب هذا المصير البشع ـ كما تقول الكاتبة ـ فإنهم يحاولون أيضا تحطيم القوالب المسرحية المتعارف عليها ؛ فلا حبكة ولا أحداث ولاصراع فى هذا المسرح ، بل شخصيات تترثر فى تفاهة وبلا مشاركة فيما بينها ، وتنتظر مصيرا مجهولا ، ولاتقدر على الفعل ، أى فعل .

وبالرغم من هذا فإن مسرح العبث لم يكن تأثيره ـ فيما ترى الكاتبة ـ سلبيا ، فقدكان مدرسة للمشاهد ، يتدرب فيها على مواجهة نفسه ، ومواجهة العالم المحيط به ؛ فيرفض الركود الفكرى ، والجمود فى الإحساس ، والتزييف فى الواقع ، وربما استرد بذلك شيئا من إنسانيته المفقودة ، وشيئا من الأمل فى حياة حقيقية مشرقة .

ثم نترك فرنسا إلى انجلترا فى نفس الحقبة تقريبا ، حيث يحدثنا الدكتور **نجيب فايق أندراوس** عن مسرح الغضب ، الذى استهله «**أزبورن**» بمسرحيته المسماة «**انظر إلى الماضى فى غضب**» ، التى عرضت فى مايو سنة ١٩٥٦ . لقد صفق النقاد طويلا لهذا العمل الثورى الغاضب ، الذى يكشف للمجتمع عن حقيقة مايجرى فيه . وقد عد النقاد هذه المسرحية بشارة بميلاد كاتب ثورى ينتظر منه الكثير ، ويمهد الطريق لمرحلة جديدة فى الدراما الإنجليزية لكن الأيام مرت ، وانحسرت موجة الغضب ، وأدرك الجميع أن أزبورن غير قادر على تحقيق ماتصور النقاد أنه قادر عليه .

وهنا يطرح الكاتب هذا السؤال : هل «**انظر إلى الماضى فى غضب**» عمل ثورى ؟ وهو يرى أنه إذاكانت مهمة الأدب الأساسية هى الكشف عن حقيقة المجتمع ، فإن هذه المسرحية عمل ينشر اليأس والإحباط ، ويركز الاهتمام فى الناحية الحيوانية لأكثر فئات الجيل الجديد انحلالا فى إنجلترا ، دون أن يهتم بأنماط أخرى ، لاتدعى الثورية ومعاداة المؤسسات الاجتماعية القائمة ، ولكنها تعمل فى صمت من أجل الحياة واستمرارها .

لقد أخفق هذا الكاتب فى إقناعنا بثورية بطله ؛ بل ربما بدا هذا البطل محافظا ورجعيا . وأيضا فإن علاقة هذا البطل بالبطلة لم تعدُ ان تكون علاقة ميل جنسى ، ورغبة منه فى أن يمارس السيادة المطلقة ، بعد أن أخفق ـ نتيجة لاعتراض أسرتها على زواجه منها ـ فى أن يحول هذا الزواج إلى وسيلة للصعود الطبقى .

ومن مسرح الغضب ننتقل مع الدكتور **محمد عنانى** إلى «**المسرح النفسى**» ، وهذا هو عنوان مقاله .

وهو فى هذا المقال يذكرنا بحقيقة أن الاهتمام بالتحليل النفسى فى الأدب قد برز بعد بروز نظريات «**برجسون**» عن الذاكرة ، فتبدى فى البداية فى أعمال «**جويس**» و«**فرجينيا وولف**» ، وفى الشعر فى قصائد «**إليوت**» و«**باوند**» ؛ أما فى المسرح فقد تأخر ظهور الدراما السيكلوجية حتى الستينيات من هذا القرن . لقد ساد المسرح الملحمى والعبثى وغيرهما بعد الحرب العالمية الثانية ، نتيجة لإلحاح المشكلات الاجتماعية والسياسية ، ولم يبرز الاهتمام بالتحليل النفسى إلا أخيرا ، وعلى وجه التحديد منذ الستينيات .

وقد قدم الكاتب دراسة تحليلية دقيقة لمسرحيتين تنتميان إلى هذا الاتجاه ، الأولى هى مسرحية «**البيت**» ، التى كتبها «**دافيد ستورى**» ؛ والثانية هى مسرحية «**العزلة**» ، أو «**الأرض الحرام**» . ومن خلال هذا التحليل النصى الممتع ، يكشف لنا الكاتب عن أهم مايميز هذا التيار المسرحى ، كانتفاء الحدث فيه ، والتعويل على المشاعر ، ودوران الصراع بين مستويين من مستويات النفس الإنسانية ، هما الشعور واللا شعور .

واستمرارا فى متابعة هذه التيارات المسرحية الحديثة نترك القارة الأوربية كلها وننتقل إلى أمريكا ، حيث يحدثنا الدكتور **سمير سرحان** عن «**التيارات المعاصرة فى المسرح الأمريكى**» . وهو يبدأ حديثه بدراسة لطبيعة «الظاهرة المسرحية» فى أمريكا ، مشيرا إلى أنها لاتقتصر على النص ، بل تجاوزه إلى العرض المسرحى كاملا .

وقد قسم الكاتب الظاهرة المسرحية الأمريكية إلى أقسام واضحة ومحددة ، هى :

ـ المسرح التجارى ، أو مسرح برودواى ؛ وهو مسرح التسلية والإبهار والمتعة ، ويؤمه البورجوازيون .

ـ المسرح الجاد ، أو المسرح خارج برودواى ؛ وهو مسرح النصوص الأدبية الجادة ، وفيه ترتفع أسماء مثل «آرثر ميلر» و«تنسى

وليامز» ، و«**يوجين أونيل**» ، و«**إدوارد آلبي**» .

- **المسرح الجاد ، أو المسرح خارج خارج برودواى ؛ وهو تيار بدأ فى الستينيات ، عماده شباب ثائر على الإدارة الأمريكية . وعلى نمط الحياة الأمريكى .**
- **المسرح التجريبى ؛ وهو مسرح يقوم بمغامرات مسرحية فى النص والإخراج والأداء .**
- **المسرح الإقليمى ؛ وهو المسرح الذى ينتشر فى الولايات المتحدة كلها .**
- **المعامل المسرحية ؛ وهى معامل تفرخ فنونا جديدة للفرجة المسرحية .**

وقد أبرز الكاتب ظاهرة التجريب فى ذلك المسرح ، التى رفدتها جهود المخرج «**جروتوفسكى**» ، الذى قدم تجارب جديدة فى الإخراج والأداء ، تجلت فيما اصطلح على تسميته بالمسرح الفقير . وكذلك انصبت جهود «**بيتر شومان**» على خلق «معامل مسرحية» . تقوم على أساس من فكرة إلغاء النص المكتوب من قبل .

هل هذه التيارات هى كل ما فى المسرح الأمريكى ؟ إن المخرج المسرحى الأستاذ **أحمد زكى** مازال يدخر لنفسه الحديث فى هذا السياق عن اتجاه مسرحى أمريكى كذلك ، هو مايسمى **بالمسرح الحى** . وهو فى مقاله عن هذا المسرح يقف عند عروض «فرقة المسرح الحى» الأمريكية ، التى تركت بصمات حقيقية فى حياة المسرح الطليعى المعاصر . إن أعضاء هذه الفرقة فوضويون أساسا ، ولكن بطرق سلمية . ومن ثم كانت نظريتهم تهدف إلى القضاء على الرأسمالية ، وإلغاء الدولة ، والتخلص من نظام العملة ، ورفض السلطة وأنواعها كافة . وهم أيضا يؤكدون الحرية الفردية ، بما فى ذلك حق الفرد فى الثورة بطريقته الخاصة ؛ ويكرهون النظام الحزبى . دون أن يوجهوا زملاءهم إلى التمسك بأية استراتيجية معاكسة لرغباتهم .

أما على المستوى الفنى فقد تبنى المسرح الحى أساليب مسرح القسوة ، وتراث الصوفية الشرقية ، واليوجا ، وتصورات السيكلوجية التاريخية ؛ وكذلك ظهرت أجساد الممثلين لتتخذ أوضاعا تجريدية ، وحلت الأصوات محل الكلمات ، وأحيانا الصمت والعلامات الطقسية ، فضلا عن كسر الحاجز بين ما يحدث على خشبة المسرح ومايحدث فى الحياة . ولهذا كله كانت نصوص الفرقة نصوصا استعراضية أكثر منها أدبية .

ومن الولايات المتحدة الأمريكية نكر راجعين مرة أخرى إلى فرنسا ، حيث تحدثنا الدكتورة **سامية أسعد** عن أحدث أشكال المسرح الفرنسى المعاصر ، وهو ما يعرف **بمسرح الحياة اليومية** .

إن هذا المسرح ـ فيما تقول الكاتبة ـ يحاول أن يعيد جزئيات الحياة اليومية إلى خشبة المسرح ، بعد أن ظلت مستبعدة بحجة تفاهتها ، وهو لذلك يستبعد اللوحات التاريخية التى صورتها الواقعية النقدية ، على نحو ما نعرف عند **بريخت** ، على الرغم من التباين بين أصحاب هذا الاتجاه وبينه ؛ وهو أيضا يتخذ موقفا مضادا لمسرح العبث بوصفه مسرحا يذهب بعيدا فى ميتافيزيقا العدم . إنه مسرح يحرص على نقل الحياة البسيطة ، التى تحاصرها الأنظمة الإيديولوجية ، وتحولها إلى أشياء غير قابلة للتغيير . وفى هذا يختلف مسرح الحياة اليومية عن مسرح بريخت .

ثم تقوم الكاتبة بدراسة الطروح النظرية التى طرحها «**ميشيل فينافير**» بوصفه واحدا من أشهر كتاب مسرح الحياة اليومية . ثم تعرض الكاتبة لمسرحيتين له ، هما «طلب الوظيفة» و «مسرح الحجرة» ، منتهية من ذلك كله إلى تقرير أن مسرح الحياة اليومية يمثل ظاهرة مسرحية مهمة ، ولكن الحكم عليها يحتاج إلى انتظار قد يطول .

وإذ ينتهى **المحور الثالث** بالحديث عن مسرح الحياة اليومية نكون قد ألممنا بأبرز التيارات المسرحية العالمية الحديثة وأهمها . وإذا كان المسرح المعاصر فى مصر قد عرف جذوره المغرقة فى القدم فإنه كان كذلك على صلة بهذه التيارات . ولكن معاييره الذاتية ، النابعة من ظروفه الموضوعية الخاصة ، قد جعلته حذرا فيما يقبل منها وما يرفض .

وقد عرف المغرب المعاصر عددا كبيرا من كتاب المسرح المجيدين ، شعرا ونثرا ، الذين مثلوا بنتاجهم المسرحى بعض هذه



الاتجاهات ، وبخاصة مسرح العبث عند **رتيمود** ، والمسرح التسجيلى عند **بوُعَلّو** ، والمسرح السياسى عند **برْشِيد** ، فضلا عن استنباتهم بعض الأشكال المسرحية الشعبية .

والمحور الأخير فى ملف هذا العدد تتصدره دراسة للكاتب المغربى **عبد الرحمن بن زيدان** عن «**أدب الحرب فى المغرب**» ؛ وفيه يقدم عرضا تاريخيا لتراكم الوعى بالقضية الاجتماعية والقومية بعد انتهاء الاستعمار الفرنسى للمغرب . ويرجع ذلك إلى نشوب الصراع الطبقى بعد أن ظل مجمدا طوال مدة الكفاح العسكرى . ومن خلال تحليل الكاتب لعدد من المسرحيات المهمة ، مثل «**عودة الأوباش**» **لمحمد إبراهيم بوعلو** ، و«**وادى المخازن**» **لحسن محمد الطريبق** ، و«**نارتحت الجلد**» **لأحمد بنميمون** ، و«**معارك الملوك الثلاثة**» **للطيب الصديقى** ، يصل الكاتب إلى الحديث عن ثلاث فترات متميزة فى حياة المسرح المغربى ؛ الأولى هى فترة الانحياز الكامل للتراث ؛ والثانية تمثل استقلالية المسرح ؛ والثالثة تتميز بمحاولة تأصيل الشكل .

ويرى الكاتب بعد هذا أنه إذا كانت مسيرة المسرح المغربى قد توزعت بين الفهم الجدلى وغير الجدلى للتاريخ ، فإن هزيمة يونيو كانت منعطفا مهما فى سيادة الفهم الجدلى للواقع ، فاستطاع المسرح أن يحقق إنجازات مسرحية كبيرة ، كما وكيفا ، وأن يرتبط بحركة الواقع ، طارحا قضايا التحرر والوحدة والعدالة الاجتماعية ، على نحو ماتجلى فى نتاج عبد الكريم برشيد .

ومن واقع المسرح المغربى إلى المسرح فى مصر مرة أخرى ؛ ولكننا فى هذه المرة نتوقف مع الأستاذ **أميرسلامة** عند **المسرح الإقليمى** ، الذى اصبح يشكل ظاهرة على جانب كبير من الأهمية إنه ــ كما يذهب الكاتب ــ يختلف عن مسرح القطاعين العام والخاص فى كونه مسرح هواة ، يحاول أن يذهب إلى مشاهده فى عقر داره ، بتقديمة للعروض التى لايستطيع هذان القطاعان تقديمها . ومن ثم فإنه يطمح إلى تقديم عروض جادة ، تسهم فى خلق مسرح مصرى أصيل .

وإذا كان المسرح الإقليمى قد حقق بعض النجاح فى قليل من العروض ، مثل عرض «**على الزيبق**» أو عرض «**الملك هو الملك**» ، فإن كثيرا من عروضه تتمزق بين الغموض والخلط بين تقاليد التراث الفولكلورى وتقنيات المسرح الحديثة ، كما حدث فى عرض «ليالى الحصاد» .

وبعد استعراض الكاتب لمشكلات هذا المسرح فى الواقع العملى ، ينتهى إلى أنه ــ بوصفه مسرح هواة ــ لابد أن تتعانق فيه مغامرات التجريب والبساطة فى تناول الهموم اليومية ، والقضايا الحقيقية التى تهم أكبر عدد من أبناء الشعب .

وأخيرا ينتهى **المحور الرابع** ، وينتهى معه الملف كله ، بمقال للدكتور **إبراهيم السعافين** عن «**أصول الدراما ونشأتها فى فلسطين**» . والمقال دراسة مسهبة للأصول التاريخية لنشأة الدراما فى فلسطين بعد أن صرف مؤرخو المسرح اهتمامهم إلى نشأة الدراما فى مصر ولبنان ، واحيانا فى سورية .

وقد حدد الكاتب مصدرين نهل منهما كتاب المسرح فى فلسطين هما التاريخ القومى العربى والواقع الحديث . وقد برز فى هذه المسرحيات وعى كتابها بما كان يحدق بالأمة من أخطار داخلية وخارجية ، وبصفة خاصة تحركات الصهيونية والاستعمار .

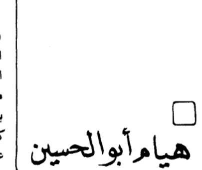
وقد شاب البناء الفنى لهذه المسرحيات ــ فيما يرى الكاتب ــ عدة شوائب فى الحبكة والصراع وتشكيل الشخصيات نتيجة لغضاضة ادوات الكتاب وعدم تمكنهم من أصول الفن الدرامى ، فضلا عن حرص جميع المسرحيات على الاتجاه الأخلاقى بصورة واضحة وفجة

□ التحرير



المسرح المصرى القديم

و مصادره



هيام أبو الحسين

من أكثر الموضوعات التى أثارت الجدل وما زالت تثيره مسألة وجود مسرح متكامل فى مصر القديمة ؛ فقد جرت العادة على إرجاع ابتداع الفن المسرحى إلى اليونانيين ، حتى يُقال إنه وُلد لديهم ، وشبّ وترعرع على أيديهم ، ثم أخذته عنهم الأمم الأخرى التى تشبعت ـ طوعا أو قسراً ـ بالحضارة اليونانية

هذا ما تعلمناه فى الصغر ، وظللنا نؤمن به ردحا من الزمن . وكيف لا وقد أكّده لنا « الأساتذة » ! وبمحض الصدفة وقع بين أيدينا فى عام ١٩٦١ عدد خاص أفردته إحدى الدوريات الفرنسية لموضوع « المسارح النائية »[١] . وكم كانت دهشتنا وسعادتنا بالغة عندما تبينا أن مصر الفرعونية أعطت العالم الفن المسرحى ، وما أكثر ما أعطته مصر ! ولكن الاستعمار الأجنبى الذى كبّل مصر طويلا جعلنا ننظر إلى الغرب فى انبهار أعمانا عن رؤية ماضينا ، بل إن الاستعمار أحاط هذا الماضى بسياج معتم كى نظل راضخين ، لا للاستعمار السياسى والاقتصادى فحسب ، بل للاستعمار الثقافى كذلك ، وهو أبعد خطرا وأشد فتكا من كل ماعداه ؛ فهو يقضى على الهوية ، ويسلب المرء القدرة على التمييز بين الزائف والصحيح ، فإذا هو يجرى وراء البدع ، ويردد الآراء المستجلبة من الغرب بدلا من أن يمعن النظر فيما حوله ، ويستشف الحقائق الكامنة فى تراثه الذى طمس ذات يوم عمداً

وما من شك فى أن المسرح المصرى الحديث مدين بميلاده للمسرح الأوربى بشكل عام ، والفرنسى والإنجليزى بشكل خاص ؛ وهذه حقيقة لايمكن إنكارها . ولكن المسرح فى ذاته فن من الفنون التى توصلت إليها مصر القديمة ، ثم تلقفه الغرب عن طريق اليونانيين ، وتبنّاه وطوّره ، وعندما ردّت إلينا بضاعتنا فى أواسط القرن التاسع عشر ، جاءت فى شكل جديد غريب على حاضرنا ، على نحو جعلنا نتصور أن مصر لم تعرف قط من قبل هذا الفن . فما المسرح ؟ ومتى عرفته مصرنا ؟ وما مصادره الأساسية ؟ .

إننا لو فتحنا موسوعة من الموسوعات العالمية ، أو إحدى أمهات الكتب التى تعالج تاريخ المسرح ، أو حتى معجما من المعاجم المهمة ، لوجدنا أكثر من اثنى عشر معنىً لكلمة « المسرح » . ونحن لن نسوقها هنا جميعا ، بل سنكتفى بذكر ماينطبق منها على المسرح المصرى القديم . فالمسرح « فن يخضع لقواعد نتفق عليها ، تتغير حسب العصور والحضارات ، وهو يستهدف عرض مجموعة من الأحداث ، أمام جمهور من المشاهدين » ؛ والمسرح تعبير يُطلق على « مجموعة النظارة التى تشاهد عرضا مسرحيا » ؛ كما يعنى « العرض المسرحى » نفسه .

« والمسرحية نص أدبى يعرض حدثا دراميا فى صورة حوار بين الشخصيات » ؛ و « مجموعة المسرحيات التى تنبع من أصل واحد ، أو التى توحّد بينها خصائص مشتركة » تعد مسرحا ؛ وهو ينسب فى هذه الحالة إلى البلد الذى شاهد ميلاده ، أو إلى المؤلف الذى وضعه ، فنقول مثلا : المسرح اليابانى ، أو المسرح المصرى ؛ ومسرح شكسبير أو مسرح أحمد شوقى ... الخ . وأخيرا فإن المسرح فى أوسع معانيه هو « تقمص شخصيات حقيقية (الممثلين) لشخصيات خيالية أو خرافية (الشخصيات المسرحية) أمام جمهور من النظارة » . وقد استند « **ڤيتو باندولفى** » إلى هذا التعريف الأخير فى تأريخه للمسرح العالمى وتسلسله . وبناء عليه فقد عد المسرح المصرى القديم منبع هذه السلالة الفنية « التى تشكل مرآة لحياة الشعوب » .[٢]

إن النصوص التى سيأتى ذكرها فى متن هذا المقال تدل على أن كل التعريفات السابقة تنطبق على الفن الذى عرفته مصر منذ فجر الحضارة ، والذى عالج أنواعا مختلفة ما زالت قائمة حتى اليوم فى المسرح العالمى ، وهى الأوبرا والباليه والمأساة والملهاة . وقد خضعت هذه الأنواع لقواعد فنية وأخرى منطقية ، أخذ ببعضها الإغريق ، وكرسها المسرح

الكلاسيكي ، ولا يزال صداها يتردد في المسرح الحديث وإن نسي الناس أصله ! وقد شاهد هذا المسرح جمهور متنوع الطبقات والمشارب ؛ فالحكام وعلية القوم كانوا يحضرون في المعبد العروض الرفيعة السامية التي كانت محظورة على غيرهم ممن لا يدركون «أسرارها» ؛ كما كان هناك جمهور من الخاصة المولعة بالمسرح ؛ وهؤلاء كانوا يستقدمون الفرق المسرحية لتمثل لهم ، مايروقهم ، في ديارهم (مثلما كان يحدث في أوربا في القرن الثامن عشر) ؛ ثم جمهور العامة الذين كانوا يشاهدون المسرحيات الدينية «المبسّطة» في البهو الخارجي للمعبد (كما كان يحدث أمام الكنائس الأوربية في العصور الوسطى) ، بالإضافة إلى العروض الشعبية التي كانت تقدمها الفرق المتحولة في الميادين العامة بالمدن والكفور .

أما بالنسبة لتاريخ ظهور المسرح في مصر فقد اختلفت الأقوال في شأنه . فالأب «**دريوتون**» يُرجعه إلى عام ٣٢٠٠ ق . م ، ويشاركه في هذا الرأي العالم الألماني «**زيتة**» ، في حين يرى الأثرى «**روسن**» أن المسرح قد ظهر في مصر حوالي عام ٣٠٠٠ ق . م . وأيا كان الأمر فيلاد المسرح في بلدنا منذ قرابة ٥٠٠٠ سنة يعد غاية في القدم إذا ماقورن بظهور المسارح العالمية القديمة ، الشرقية والغربية منها على السواء .[٣]

هذا ويرتبط المسرح المصرى بالأدب الفرعونى وبالألوان التي عالجها بشكل عام . ومن الجدير بالذكر أن الكاتب المصرى خلّف برديات كثيرة يرجع بعضها إلى الدولة القديمة . وهذه البرديات تدل على أن المصريين دبّجوا منذ الأزل أناشيد وأغاني عذبة تحاكى لغة الطيور ، وتترنم بجمال الطبيعة الساحرة ؛ وكان الفلاح والصياد والملاح يشدو بها لنفسه ليخفف عنها وطأة العمل والإرهاق .

وكانت هناك كذلك أشعار عاطفية يتبادلها الأحباء في صورة مناجاة أو حوار . أضف إلى ذلك القصص التي كان يسردها رواة محترفون ، والتي كانت تجمع بين عناصر التسلية ، وتفى بغرض الإرشاد . كذلك خلّفت مصر القديمة مجموعات كاملة من الحكم والتأملات والأمثال والأقوال المأثورة ، التي حظى بعضها بشهرة عالمية[٤] ، والتي نجد انعكاسا لها في النصوص التعليمية التي كانت تُدرس في عصر الفراعنة ، وتستهدف تربية النشء على الخلق القويم ، وتلقين الشباب مبادئ العدالة والإخاء ، واحترام الكبير ومراعاة الصغير والضعيف ، وقواعد السلوك في داخل البيت وخارجه ، وإجلال مهنة «الكاتب» التي لم يكن لها نظير في مصر القديمة .

وإلى جانب هذا الأدب الدنيوى ، كان هناك أدب دينى ، إن صح القول . وهو يتمثل في الأساطير و «كتاب الموتى» .[٥] وكتاب الموتى ، من حيث الشكل ، يجمع بين الشعر والنثر ، وبين السرد والحوار والوصف . أما من حيث المضمون فهذا الكتاب يحوى بين دفّتيه تعاليم خلقية على أعلى مستوى فكرى وحضارى ؛ فهو «يقدّس» الطهر ، والنقاء ، والعدالة ، والصدق في القول والعمل ، والتعاطف والتراحم بين الناس ، والتعاون من أجل المصلحة العامة ، وطاعة أولى الأمر ؛ ويحض على فعل الخير ؛ ويلجأ إلى الوعد والوعيد ليغرس في النفوس الفضائل والقيم الأزلية التي كرستها فيما بعد الأديان السماوية ، والتي لا تستقيم بدونها حياة الفرد أو حياة المجتمع . ومن الأمثلة الرائعة التي تثبت التقدم الفكرى والروحى لأهل وادى النيل ، أن «كتاب الموتى» يحرّم «التلوث» في شتى صوره ، ويعد تلويث الماء النقى والطبيعة السخية خطيئة لاتقل بشاعة عن تلويث العقول الذى ينجم عن نشر الأفكار الهدامة ، أو تلويث النفوس بإعطاء المثل السيىء أو بالتسامح مع المذنبين . وأخيرا فإن هذا الكتاب يحرّم اطلاع السفهاء على أسرار العلم ، وذلك تحاشيا لإساءة استغلاله .

وكتاب الموتى هو أساس الفكر والتشريع والسلوك في مصر القديمة . وتكمله نصوص أخرى سبقته أو انبثقت منه ؛ وهى متون الأهرام ، والنقوش التي حفرها إزميل الفنان فوق جدران المعابد ، والنصب التذكارى ، والبرديات التي خطّها الكاهن والكاتب وأودعها التوابيت أو المكتبات . وهذه الثروة الأدبية والفنية تصوّر الحياة اليومية في الدنيا وفى الآخرة أيضا ، وتشكل سجلا حافلا للأحداث والوقائع التاريخية . كما تروى أسطورة النيل الخالدة ، التي تمجد ملوك مصر وقادتها وآلهتها في كتابة مجازية رمزية ، لاتخلو في بعض الأحيان من السذاجة أو المبالغة . وما المسرح المصرى القديم سوى تجسيد لهذه الأسطورة ! فما الأسطورة بشكل عام ، والأسطورة المصرية بشكل خاص ؟ .

لاشك أن هناك أكثر من تعريف لكلمة «أسطورة» ، ولكن الأسطورة في أوسع معانيها «رواية تحكى قصة دينية أو حدثا تاريخيا مهما وقع في العصور الغابرة ، وتكون شخصياتها من الآلهة ، أو أنصاف الآلهة ، أو الأبطال العظام» .

والأسطورة ليست وليدة يوم وليلة ، بل تكون في البداية نواة صغيرة ، ثم تنمو وتتفرع ، وتتغير ملامحها على مر الأيام والسنين ، بل القرون أيضا . فهى إذن نتاج ثقافى وحضارى معقد متداخل في عناصره ومدلولاته . وإذا كانت الأساطير اليونانية هى أكثر الأساطير انتشارا فلابد أن نسجل أن كل مجتمع من المجتمعات القديمة كانت له أساطيره : **فمصر والهند ، والصين واليابان ، وبابل وآشور ، خلفت جميعها أساطير خالدة** . وحتى يومنا هذا ما زالت هناك قبائل تعيش في مجاهل أفريقيا وأمريكا اللاتينية لها أساطير تدور حول عقائدها الطوطمية ، ولم يتم بعد تسجيلها أو تفسيرها .

والأسطورة هى أول تعبير أدبى فنى جادت به قريحة الإنسان . وقد اختلفت النظرة إليها ، وطريقة فهمها ، وتقويمها حسب الملابسات الاجتماعية والتاريخية والثقافية . فعندما نزلت الأديان السماوية تباعا ، عدت الأساطير القديمة «وهما وخرافة» ، ولفظتها لارتباطها بالوثنية ، ومخالفتها لمبدأ التوحيد ، وهو أساس كل دين حنيف . ومع ذلك عاشت بعض هذه الأساطير ، واتخذ أبطالها أسماء مغايرة ، ونُسبت إليهم أعمال أو معجزات جديدة ، ومنهم من تحوّلوا إلى قديسين تضاء لهم الشموع ، وتنذر لهم النذور ، مثلما كان يحدث في الماضى تماما .[٦]

وقد استمر النظر إلى الأساطير بوصفها ضربا من الخرافات حتى القرن التاسع عشر . ومع تطور دراسة التاريخ وعلم الآثار ثبت أن بعض الشخصيات الأسطورية تنحدر بحق من أصل تاريخى ، ومن بينهم ملوك وأبطال أُلّهوا بعد موتهم ، تكريما لهم ، واعترافا بما قدموه من أعمال

قيمة » ضخمها الخيال الشعبي والروح القبلية ، حتى بدت فى صورة معجزات خرافية . وهذا ما حدث بحق بالنسبة لأبطال الأسطورة المصرية . وقد تدخّل علماء الاجتماع والإثنوغرافيا والأنثروبولوجيا والأديان المقارنة فى دراسة الأساطير الشعبية والدينية المقدسة ، وحاولوا أن يفسّروها فى ضوء المضمون الذى شاهد ميلادها وتطورها . فهذه الأساطير كانت بالنسبة للشعوب التى آمنت بها **حقائق مؤكدة وليست خرافات** ، ولذا فهى تعبّر عن نظرتهم إلى الكون وتفسيرهم لظواهره المختلفة . وازدادت أهمية الأسطورة فى القرن العشرين مع تطور علم النفس ، وعلم النفس الاجتماعى . ذلك أننا إذا نحينا جانبا العناصر التى يأباها المنطق ، وجدنا أن الأسطورة فى جوهرها تحتوى على رموز لبعض الحقائق الأزلية ، وتميط اللثام عن أغوار النفس البشرية ، وتعرّفنا بالنماذج الأولى archetypes ؛ هذا بالإضافة إلى قيمتها الأخلاقية الهادفة ، التى تجعل من الأبطال مثلا أعلى يحتذيه الناس ، ويتجنبون كل ما يناقضه . فالأسطورة فى المجتمعات البدائية هى أساس الحياة الاجتماعية والسياسية . وهى ليست من إنتاج فرد ، بل هى مجمل الثقافة الجماعية . ولأنها اكتسبت القداسة فقد ساعدها ذلك على أن ترسخ فى الأذهان بكل تفصيلاتها وتعاليمها . وحتى عندما انطمست ملامحها ، ظلت خلاصتها باقية فى شكل تقاليد وعادت متوارثة متأصلة ، هى جزء مما يطلق عليه «**فرويد**» تعبير «اللاشعور الجماعى أو المشترك» .

وإذا كانت اليونان قد خلّفت أساطير كثيرة متشعبة ، وجعلت الآلهة يتدخلون فى حياة البشر بالخير والشر ، ووضعت الإنسان فى صراع مع الآلهة أو القدر ، فإن مصر قد عرفت أسطورة واحدة جعلتها «النموذج الأمثل» ؛ وهى أسطورة سامية مقدسة ، بلغ من ثرائها أنها ما زالت حتى الآن موضع دراسة وتمحيص ، خصوصا لدى من يؤمنون من علماء الغرب بأن مصر هى أصل الحضارة ، ومبعث النور والمعرفة فى كل أنحاء العالم.[٧]

وما من شك فى أن كل مصرى مثقف يعرف أسطورة «**إيزيس وأوزيريس وحورس**» . ولكن تفريعات هذه الاسطورة ، ورموزها ، وتعاليمها الكثيرة ، والصور التى تعبر عنها فى الفنون المختلفة ، بما فى ذلك الرسم ، والنحت ، والهندسة المعمارية ، والأدب ، والعلوم الإنسانية ، لا يمكن أن يلمّ بها جميعا إنسان مفرد . ولذلك فلا بأس من التذكير بالعناصر الأساسية لهذه الأسطورة ومفهومها حسب ما نستخلصه من كتابات **بلوتارك** ، ومن «**قاموس الأسطورة**» ، وأقوال سليم حسن وغيره[٨] ، مع التركيز على بعض تفصيلاتها ورموزها التى نجدها فى فنون المشاهدة ، وبخاصة فن المسرح .

وتتلخص الأسطورة فى أن **أوزيريس** تزوج من أخته **إيزيس** ، وأنه ظل يحكم مصر بالعدل ، وكان رفيقا برعيته ، متفانيا فى خدمة شعبه والعمل على تحسين أحواله ؛ يقضى سحابة يومه فى تجارب يقوم بها لاكتشاف أفضل السبل لزراعة الأرض وزيادة المحصول ، والاستفادة مما تجود به الطبيعة من نبات وحيوان فى إنتاج الطعام والشراب والكساء ، فهو الذى علّم المصريين فنون الزراعة ، واستغلال مياه النيل ، وتحديد الفصول والمواسم الزراعية حسب الدورة الشمسية ، فأحبه الناس حباً أقرب ما يكون إلى العبادة ، وسموه «**الرجل الأخضر**» ، وعدوه مصدر «الخير» للجميع . ولكن ذلك أثار عليه حقد أخيه «ست» فأضمر له شرا ، ودعاه إلى وليمة ، وأحضر صندوقا بديع الصنع ، قال إنه سيهديه لمن يستطيع التمدد فيه . وحاول بعض الضيوف ذلك فلم يفلحوا ؛ لأن «**ست**» كان قد خرطه على حجم أخيه ، دون أن يفصح عن ذلك . فلما جاء دور أوزيريس تمدّد فيه ، وعندئذ سارع ست وأعوانه إلى إغلاق الصندوق عليه ، وألقوا به فى اليم . وتروى الأسطورة بعد ذلك كيف استطاعت **إيزيس** أن تعثر على زوجها وتعيده إلى داره ؛ غير أن **ست** كان له بالمرصاد ، ونجح مرة ثانية فى الإيقاع به . ولكى يتخلص منه نهائيا هذه المرة قتله ، ومزّق جسده إربا ، وألقى بكل جزء منه فى إحدى مقاطعات مصر . ولكن إيزيس جمعت أشلاء زوجها ، وردت إليه الحياة الأبدية ، فصعد إلى السماء ، وأصبح ملكا يحكم عالم الآخرة . غير أنها لم تكتف بذلك ، بل أخفت عن الأنظار ابنها حورس ، سليل النسل الإلهى ، وكان يساعدها فى تربيته «**تحوت**» ، إله الأسرار ، الذى لقّن حورس المعارف والفنون ، وشارك **إيزيس** فى تنشئته على حب الخير مثل أبيه ، ولكنه علّمه أيضا كيف يكون شجاعاً قويا ، وحازما صارما مع الأعداء . ولما اشتد عود حورس خرج من مخبئه ، ودفعته أمه ومعلّمه إلى الانتقام لأبيه من ست الشرير ، الذى اغتصب عرش أوزيريس ، ومزّق جسده ، واستغل طيبته أسوأ استغلال ، ونشر فى البلاد الفساد والظلم والظلام .

وتمضى الأسطورة لتروى لنا مآثر **إيزيس وأوزيريس وحورس وتحوت** والمخاطر التى تعرّضوا لها ، وتضامنهم الذى أنقذهم منها ، وغير ذلك من التفصيلات التى وردت بصورة «رمزية» فى المسرحيات المستوحاة من هذه الأسطورة ، التى بُنيت على «النماذج الأساسية» التى عرفتها البشرية . إن إيزيس كان يواكب اسمها لقب «الإلّهة الكبرى» ، أو «الإلّهة الأم» ؛ فهى بنت إلّه ، وأخت إلّه ، وزوجة إلّه ، وأم إلّه . ويذهب بعضهم إلى القول بأنها أول امرأة عرفها الوجود (اسمها فى اللغة الهيروغليفية إيسًا ، ومنها إيشا التى تعنى بالعبرية المرأة) . فهى فى نظرهم «حواء» التى خلقت من آدم ولآدم (وهو ما تعبر عنه الأسطورة بأنها أخت أوزير) . وهناك أسطورة فرعونية أخرى تؤيد هذا الرأى ، تحكى أن إيزيس انتزعت من الإلّه رع سرّه بمساعدة الثعبان[٩] ... ويقول آخرون **إن الرباعى إيزيس ـ أوزيريس ـ حورس ـ ست يمثل العناصر الأساسية التى يتشكل منها الكون ، وهى على التوالى : الأرض ، والماء (أو الرطوبة) ، والهواء ، والنار** . وأصحاب هذا الرأى يستشهدون على ذلك بأن **إيزيس** كانت ترتدى دائما رداء أسود (بلون الأرض) ، فى حين كان اللون الأخضر أو الأزرق العلامة المميزة **لأوزيريس** (الذى يرمز للنيل أيضا) ؛ أما **حورس** فهو الإلّه الصقر أو الباز ، ملك الفضاء أو الهواء . وترمز الأسطورة للإلّه **ست** باللون الأحمر ، وهو لون النار أو الدم (دم أخيه أوزير) . وانطلاقا من هذا التفسير تصبح أسطورة **إيزيس وأوزيريس** رمزا لخلق العالم أو بدء الخليقة ، شأنها فى ذلك شأن ملحمة جلجاميش البابلية . ويقول آخرون إن قصة الأخ الغيور الذى يقتل أخاه الطيب بدافع من الحقد ، هى قصة هابيل وقابيل التى ورد ذكرها فى كتاب العهد القديم سفر التكوين ، الإصحاح الرابع) .

وأكثر التفسيرات شيوعا يقول إن **إيزيس** هى أرض مصر الخصبة ، التى يرويها النيل (أوزير) فتجود الأرض أو الطبيعة بخيراتها وثمارها اليانعة ، مثلما أنجبت **إيزيس حورس** القوى الفتى ، منقذ مصر من الشرّ والقحط (ست) .

وفى رواية أخرى أن **إيزيس وأوزيريس وحورس** ، هذا الثالوث المقدس ، يمثل الدورة السنوية التى تقوم بها الشمس (أوزير ثم حورس) حول الأرض (**إيزيس**) . ولكننا سبق أن قدمنا أن **أوزيريس** هو النيل أيضا ؛ وحسب هذه الرواية فالشمس تزداد اقترابا من الأرض ، والنهار يزداد طولا فى مصر حتى يبلغ القيظ أشده فى أطول يوم من أيام السنة ، وهو اليوم الذى كان يحتفل فيه المصريون بعيد وفاء النيل ؛ وبعده يبدأ النهار فى النقصان ، ومنسوب الفيضان فى الانخفاض ، والماء فى الانحسار ، وتتناقص الشمس تدريجيا حتى تذبل فى نهاية العام (مثل أوزير الذى يموت) . وعندما تتبدد الغيوم وتتقشع السحب ، تبزغ فى الأفق شمس جديدة ساطعة ، مثل **حورس** الذى كان كثيرا ما يرمز إليه بقرص الشمس وجناحى الصقر اللذين يدلان على قدرته على التحليق فى الفضاء ليحلق بأبيه أوزير الذى يحكم عالم الآخرة .

بالإضافة إلى ما تقدم هناك تفسير دينى فلسفى ، وآخر سياسى ، وهما من أكثر التفسيرات التى تردد صداها فى الفن المسرحى . أما **الأول فهو** يرتبط بالتعاليم الصحيحة والقيم الخلقية التى نشرها أوزير ، وهى صفاء السريرة ، والحكم بالعدل ، والإخلاص فى العمل ، والتفانى فى خدمة الآخرين ، والحرص على المصلحة العامة ، وما إلى ذلك من مكارم الأخلاق التى تنسبها الأسطورة إلى أوزيريس ، وتعمل على ترسيخها **إيزيس** بعد وفاة زوجها ، ويكملها **حورس** الذى يصحح الأوضاع التى نتجت عن تطرف أبيه فى النواحى الخيرة ، وعدم استعداده لمجابهة الأعداء بالقوة والدهاء . فالمصرى كان يعتقد أنه إذا أحب **أوزيريس** واقتدى به فإن ذلك يضمن له النعيم فى الآخرة . ويصف «كتاب الموتى» العالم الآخر ، والطريق الذى يقطعه الإنسان بعد دفنه كى ينتقل من قبره إلى جوار أبيه **أوزير** ، رئيس محكمة الموتى التى تقوم بمحاسبته على مافعله فى دنياه ، وتزن أعماله بميزان حساس كثيرا مانراه منقوشا بين الرموز الهيروغليفية ، فإما أن تثبت براءته،فيحظى بجوار أوزير ، وإما أن يُدان فيلقى به أسفل سافلين ، حيث ينتظره مصير ست الشرير . والواقع أن هذه الأفكار قد وردت فى بعض المسرحيات التى سنستعرضها فى هذا المقال .

أما التفسير الأخير الذى نحرص على ذكره هنا ، نظرا لارتباطه بالمسرح ، فهو تفسير سياسى ، يتمثل فى الأسطورة دعوة «صريحة» للوحدة الوطنية . فمصر كانت قبل عهد الأسرات مقسمة إلى مقاطعات ، ثم نجح «**أوزيريس**» فى توحيدها فكان فى ذلك «الخير» كل الخير لمصر وأهلها . ولكن أنانية أحد أفرادها ، وهو «ست» «الشرير» ، تدفعه لتمزيقها (مثلما فعل بجسد أوزير) ، وذلك لتحقيق مآربه الشخصية ، فتضعف مصر ، وتسوء حالها ، إلى أن تفيق من غفوتها بفضل **إيزيس** «العين الساهرة» ، التى تجمع شمل ماتفرّق ، وتهب مصر **حورس** الذى يولد من هذا «الاتحاد المقدس» بين **إيزيس وأوزير** ، أول شهيد للعدالة عرفته الإنسانية . **وحورس هو الذى «يخلّص» مصر من الشر** ، ويوحّدها تحت زعامة مثلى ، قوامها الحب والتفانى والدهاء (إيزيس) ، والثراء والرخاء (أوزير) ، والعلم والحكمة والحزم والعدل (تحوت المخلص الأمين) .

هذه هى الأسطورة الفرعونية التى لا يكاد يصدر كتاب عن الأساطير فى الشرق أو الغرب دون أن يتعرض لها . فمنذ أن اكتشف شامبليون مفتاح الرموز الهيروغليفية لم ينقطع سيل العلماء الذين تدفقوا على مصر وأخذوا يدرسون ويترجمون كل مايقع تحت أيديهم من وثائق . وكان لظهور ترجمات كاملة أو جزئية للأمثال والحكم ، ووصايا بتاح حتب ، وكتاب الموتى ، صدى دوّى فى كل أنحاء أوربا ، وجذب الانتباه إلى الأدب المصرى والفلسفة المصرية . كذلك فإن الصور التى نُشرت للآثار المصرية ، والمعارض التى أقيمت لها فى العواصم الأوربية ، أثبتت أن المصريين مارسوا الرقص والغناء والموسيقى . ومع ذلك لم يخطر على الأذهان إمكانية وجود مسرح فرعونى نظراً لإيمان الجميع «بأصالة» المسرح اليونانى . وفى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين حدث تغير جذرى فى المفاهيم نتيجة لتطور الأدب المقارن . والدعامة الأساسية التى ترتكز عليها الدراسات المقارنة هى الموضوعية والثقة فى النفس ، مع التواضع الجمّ ، تواضع العالم الذى يسعى دائما أبدا للاستفادة من تجربة الآخرين ، والذى يسلّم بأن هناك من هو أعلم منه ، ولا يجد غضاضة فى ذلك . وانطلاقا من هذه النظرة طرح بعضهم سؤالا بدا فى ذلك الحين على شىء من الغرابة ، يتلخص فى تحديد **منَ الأسبق فى معرفة المسرح : مصر أم اليونان ؟** ونظرا لأن اليونانيين أخذوا عن مصر الكثير من الآلهة والمعتقدات الدينية والعادات والمعارف ، افترض هؤلاء أولوية مصر فى هذا المضمار ، ثم ثبت من التمحيص أن افتراضهم لم ينبع من فراغ ، وأن المسرح الفرعونى «فن شامل» حسب المفهوم المعاصر ، جمع بين الكلمة والحركة ، وبين الرقص والغناء ، واستخدم المؤثرات الصوتية ، والخدع الفنية ، وعالج المأساة والملهاة ، ولم يظل حبيسا فى المعبد كما ادعى بعضهم .

وما من شك فى أن المسرح وُلد بالمعبد ، ولكن كل حضارة مصر القديمة نبعت من الدين ؛ فالمعبد كان حينئذ مأوى للأسرار ، بل أكاديمية للبحث العلمى ، وكان يسمى «دار الحياة» . وكان الكاهن ساحرا وطبيبا وحكيما ، لأنه كان يعلم مايخفى على غيره من أسرار العلم والكون . وقد حكم كهنة مصر البلاد حقا عن طريق الدين وسطوته ، وتحكموا فى فرعون الذى كان يعد من نسل إلّهى ويتوّج فى المعبد ، كما سنرى فى إحدى المسرحيات ، ويتلقى فيه التعاليم التى تضمن له الجاه فى الدنيا ، والخلود فى الآخرة ، والتى استخدم الفن المسرحى فى تجسيدها وتوضيحها . وفى المسرح الدينى كان الكاهن يقوم بدور المخرج والمؤلف ، ويوزع الأدوار على الممثلين الذين يتقمصون شخصيات الآلهة ، ويدعو للحفل عاهل المملكة والشخصيات المرموقة ، ممن يعرفون الأسطورة ويفهمون كنهها ومغزاها ، فيطلعون ـ دون سواهم ـ على «أسرار» إيزيس التى أتت بالمعجزات ، «وآلام» **أوزير** الذى دفع حياته ثمنا لرخاء مصر ووحدتها ، وانتصار **حورس** على الظلم والطغيان ؛ وهى

الموضوعات الرئيسية التى انبثقت منها كل المسرحيات الفرعونية المعروفة أو جلها .

إن أقدم مسرحية فرعونية بمعنى الكلمة هى دراما تحكى خلق العالم بواسطة الإله «**بتاح**» ، إله ممفيس ، وتروى مأساة **أوزيريس** ، والصراع بين **حورس** و **ست** . وقد عثر العالم الألمانى «**زيته**» على أجزاء من هذه المسرحية كانت منقوشة على حجر من الجرانيت استُخدم فى صنع طاحونة للغلال بإحدى مدن الوجه القبلى ! وبالمقارنة بين هذه الشذرات ونص آخر اكتشفه فى عام ١٩٢٢ ، ويعرف ببردية الرامسيوم الدرامية ، أمكن تحديد تاريخ المسرحية وموضوعها . وهذه المسرحية سياسية أكثر منها دينية . فنحن نرى محكمة الآلهة وقد اجتمعت برئاسة «**جب**» Gheb ، إله الأرض ، الذى جاء ليحسم النزاع بين حفيده **حورس** و **ست** . وبعد أن ينصب **حورس** فى بلاد الشمال ، حيث غرق أبوه ، و **ست** فى بلاد الجنوب التى وُلد فيها ، يثور **تحوت** على هذا القرار الجائر ، ويسانده مجمع الآلهة . ويتمعّن «**جب**» فيما اقترفته يد ابنه **ست** ، فيقرر إبعاده وإعطاء العرش لوريثه الشرعى ، وتوحيد الشمال والجنوب تحت حكم **حورس** عند «عين» أو «أونة» ، وهى عين شمس .

ومن الناحية الفنية الصرف تبدأ المسرحية بسرد الأحداث التى أدت إلى قتل **أوزير** واحتدام النزاع بين **حورس** وعمه **ست** . ويقوم بإنشاد هذا الجزء قائد الكورس أمام الممثلين الذين يتقمص كل منهم شخصية أحد الآلهة ، والذين لايتدخلون فى الحوار إلا عندما يتوقف الكورس عن الإنشاد . وقد قارن العالم الألمانى الذى اكتشف هذا النص بين دور قائد الكورس فيه والدور الذى يقوم به نظيره فى المشاهد المماثلة التى تؤدى اليوم فى الكنائس فى أثناء «أسبوع الآلام» الذى يسبق عيد الفصح ، وأعطى الأولوية للكورس المصرى القديم من حيث الاكتمال الفنى [١٠] .
وقد أوضح هذا العالم أن كل ممثل كان يعرف دوره على وجه التحديد ، ومكانه على خشبة المسرح ، وكيف ومتى يتدخل . والنص الذى تمّ العثور عليه لايحتوى على الحوار كاملا ، بل إنه مجرد إشارات موجزة لمضمون الحوار الذى كان الممثلون يحفظونه عن ظهر قلب ، ويحاط بسريّة تامة كى لا يتسرب إلى العامة . وكل ماورد فى البردية هو مجرد تعليمات موجهة **للمخرج** الذى يقوم بتوزيع الأدوار وتنظيم الأداء ؛ وهذا هو المهم بالنسبة للجدل الذى كان قائما حينذاك عن مدى تطوّر الفن المسرحى فى مصر القديمة . **أما بالنسبة للمضمون التاريخى والسياسى للمسرحية ، فهناك من يقول ، ومنهم زيته ، إنها ترجع إلى الأسرة الأولى ، أى إلى القرن الثانى والثلاثين قبل الميلاد . ويقول دريتون إنها ترجع إلى عصر مينا أوميناس . وهذا مايكسب هذا النص قيمة مزدوجة : فهو يدل على أن مصر عرفت الفن المسرحى منذ أكثر من خمسة آلاف سنة ، وأنها قدست «الوحدة الوطنية» بين الوجه البحرى والوجه القبلى منذئذ ، ورأت أن أى شخص يحاول أن يفرّق بين الشمال والجنوب ، مثلما فعل ست ، إنما هو عدو لدود ، لابد من القضاء عليه ، حتى لو كان من سلالة الآلهة أو الملوك .**

وفى النصوص الجنزية التى ترجع إلى عصر الأهرام عُثر على نص آخر يعد تمجيدا لحورس ، ويحمل عنوان : «**ميلاد حورس وصعوده**» . وفى هذه الحالة أيضا يمكننا أن نستخلص المضمون من الإرشادات الموجهة إلى «المخرج» ، التى تدل على استخدام خدع فنية ؛ **فقد جاء فيها** مايلى :

«يهب إعصار مخيف ـ الآلهة فى حالة فزع ـ تقوم **إيزيس** وهى تحمل فى أحشائها ثمرة **أوزيريس** ـ تخف امرأة أخرى لنجدتها ـ **إيزيس** تتحدث ـ آتوم إله «أونو» الأكبر يظلل **إيزيس** بحمايته ـ **إيزيس** تلد **حورس** على المسرح ـ آتوم ينسحب إلى الأفق وتلحق به **إيزيس** وهى تضم **حورس** بين ذراعيها ـ **إيزيس** تتناقش مع **الآلهة** بشأن **حورس** ومصيره . وفى هذه الأثناء يرى المشاهد **حورس** يرتفع تلقائيا ويواصل صعوده حتى يصل إلى مكان ناء يهيمن منه على جميع الآلهة ، مؤكدا بذلك مكانته السامية ، وعلوه على كل من عداه من الآلهة .[١١]

ومن هذه النقاط يمكننا أن نستنتج أن المخرج قد استخدم مؤثرات صوتية وضوئية لتصوير «الإعصار المخيف» ، وأن **حورس** «يرتفع تلقائيا» إلى السماء بأحبال أو غير ذلك من الآلات ، على غرار مانراه اليوم فى مسرح «اللغة الجديدة» ؛ مثل «**السائر فى الهواء**» للكاتب **يوجين يونسكو** . ومرة أخرى يمكننا القول بأسبقية المسرح المصرى فى استخدام هذه الخدعة الفنية التى لجأ إليها فيما بعد المسرح اليونانى فى هبوط مبعوث العناية الإلهية وصعوده Deus ex machina ، تحتوى بردية الرامسيوم «أيضا على نص كتب بمناسبة» تتويج سيزوستريس الأول (١٩٨٠ ـ ١٩٣٥ ق . م) . ويقول «**زيته**» إنه مجموعة «مذكرات» كتبها لنفسه الكاهن المنوط به إخراج هذه المسرحية التى تتكون من ثلاثة أجزاء :

١ ـ إقامة عمود أو نصب أوزيريس المقدس ؛
٢ ـ تتويج العاهل الجديد ؛
٣ ـ صعود سلفه الراحل .

وتحتوى هذه المذكرات على أسماء الشخصيات ، ودور كل منها ، وبداية كل فقرة من فقرات الحوار ، والحركات التى يؤديها كل شخص ، والأشياء الواجب توافرها فوق المسرح مثل القرابين ، والآنية المقدسة ، وتاج «حورس» ، وحبل فى العمود المقدس كى يستخدم فى شنق «**ست**» الشرير . ويبدو أن عملية شنق **ست** أو القضاء عليه كانت من بين الشعائر التى يقوم بها العاهل الجديد ، رمزا لتمسكه بوحدة البلاد وتعاليم أبيه **حورس** ، الذى «يتوجه» فى أثناء هذا الحفل بتاج الوجهين ، البحرى والقبلى .

وبمرور السنين لم تعد شعيرة «قتل ست» مقصورة على الملوك والأمراء ، بل أصبح يقوم بها أيضا كل من يسعى إلى التقرب من أبيه أوزيريس ، فيعبر بهذه الصورة الرمزية عن إخلاصه لمبادئه ، وتشبهه بخليفته **حورس** . فعلى جدران مقبرة لأحد أعوان أمينوفيس الثالث وُجد نص محفور تحت عنوان «حفل إقامة العمود المقدس» . ويشترك فى الأداء عدد كبير من الراقصين والمغنين الذين يحتفلون بانتصار **حورس** ، فى حين تجرى مبارزة أو «مصارعة» بالعصى بين أنصار **حورس** وأتباع **ست** على شاكلة الرقصة الشعبية التى تعرف اليوم برقصة التحطيب ،

والتى توارثها المصريون فى الوجه القبلى منذ فجر التاريخ ، ونقلوها إلى أواسط أوربا ، مع غزواتهم ، حيث تعرف برقصة السيوف .

وهذان النصان يعالجان نفس الموضوع ، ولكن المسرحية الثانية أقل تزمتا من حيث الشكل والمضمون ؛ وهى تعطى الأولوية للمتعة الفنية التى يجدها النظارة فى مشاهد الرقص والغناء . وهذا التطور قد تم تدريجيا ؛ والدليل على ذلك مسرحية غنائية عثر عليها فى مقبرة «خنو محتب» (بنى حسن) . وهذا النص يرجع إلى عام ١٩٠٠ ق . م . ، ويدخل ضمن المجموعة التى يطلق عليها علماء المصريات اسم «نصوص التوابيت» . وهذه النصوص ، شأنها شأن متون الأهرام ، ترتبط بكتاب الموتى ، والرحلة التى يقوم بها الإنسان بعد مماته ، والمخاطر التى قد يتعرض لها فى طريقه من الأرض إلى السماء ، وكيفية التغلب على هذه المخاطر والأهوال . وقد سمى **دريوتون** هذه المسرحية «باليه الرياح الأربعة» . فقد تصور القدماء أن هناك رياحا تعوق تقدم «الراحل» فى مسيرته ؛ ويقوم بدور هذه الرياح فتيات جميلات يحاولن خداعه واستبقاءه ؛ وهن يلجأن إلى الرقص الإيقاعى والغناء ، واستغلال سحرهن وجمالهن ، مثلما تفعل الساحرة «كاليبسو» مع «أوليس» ؟ ؛ ولكن شتان بين البطل الإغريقى الذى يضعف أمام كاليبسو فيمكث معها عشر سنوات ، ناسيا أهله ومسئولياته ، والبطل المصرى الذى يصمد أمام الإغراء ، ويتقدم فى عزيمة وثبات .

ومن بين الآثار الجديرة بالذكر نصان من عهد **إخناتون** (١٣٧٠ ـ ١٣٥٢ ق . م .) عُثر عليهما فى الدلتا ، أحدهما فى **بوزيريس** والآخر فى **بوتو** ، وهما من نوع الأوبرا ، وهى قمة المسرح الغنائى ؛ وموضوعها هو «انتصار **حورس** على **ست**» . وتنقسم مسرحية **بوزيريس** إلى أربعة أقسام : **قسم استهلالى ، يتضمن عبارات التهنئة التى يوجهها الإله تحوت إلى حورس على ما أبلاه فى ساحة الوغى ؛ أما القسم الثانى فيحتوى على ردّ حورس ، الذى يشكر الإله تحوت ، ويعبر عن إصراره على متابعة الكفاح إلى أن يتم له قتل ست والقضاء نهائيا على أعداء أبيه أوزير . أما القسم الثالث فهو حلقة تحكى عن إبحار حورس على ظهر سفينته الحربية . وأخيرا يأتى الفصل الرابع ليصور عودة السفينة المنتصرة وسط علامات الفرحة** . ومن الجدير بالذكر أن هذا الفصل الأخير يؤديه أولاد رفاق حورس ، الذين يحتفلون بالنصر بتقديم رقصات باليه ، ويصورون فى تمثيل صامت يعتمد على الإيماء المعارك التى دارت رحاها بين الفريقين فى ميدان القتال ، والتى لم يشاهدها النظارة . وهكذا استطاع المخرج بذكائه أن يعطى عرضا كاملا لحوادث المسرحية ، **دون أن يغير المكان** . وهذا يعنى أن المصريين عرفوا قاعدة «وحدة المكان» و «وحدة الموضوع» قبل أن ينادى بهما **أرسطو** (٣٨٤ ـ ٣٢٢ ق . م .) بحوالى ألف عام .

هذا بالنسبة لأوبرا **بوزيريس** التى يسيطر عليها الطابع الحماسى ؛ أما أوبرا بوتو فتتميز بأنها أكثر إثارة للمشاعر ، وأشد اعتمادا على العنصر السيكولوجى وهى تنقسم إلى ثلاثة أجزاء : الجزء الأول يحتوى على أناشيد استهلالية ، تحكى القصة وتستخلص منها العبرة ، ويؤديها قائد الكورس الأوبرالى . أما الجزء الثانى فيشتمل على الأعمال البطولية التى يقوم بها حورس أمام النظارة ، فهو ينازل خصمه علنا . وهذا الجزء فى غاية الروعة من الناحيتين الفنية والسيكولوجية ؛ فالمشاهد يرى **إيزيس** الأم تكتم هلعها وخوفها على وحيدها ، وتشجعه بالأغانى الحماسية ، وتثير حبه وحميته ، وتشيد بإقدامه وتفوقه ، فترتفع روحه المعنوية ، ويواصل القتال فى ثبات ورباطة جأش . ويصل الصراع إلى الذروة عندما : يهجم فرس البحر على حورس ، ويقف على أطرافه الخلفية ، ويرتكز بكل ثقله على سفينة حورس ليغرقها ؛ وعندئذ لاتتمالك **إيزيس** نفسها ، فتقتحم ميدان القتال ، وتقف إلى جوار ابنها تسانده بكل جوارحها ، وتظل تحفزه وتشد من أزره إلى أن يقضى على الوحش الكاسر .

وتنتهى المسرحية بمشهد غنائى راقص ، يمثل موكب النصر الذى يتصدره حورس وبجانبه **إيزيس** ، أمه ، التى كان لها دور سيكولوجى أساسى فى تحقيق هذا الانتصار . وكل المسرحيات التى تحدثنا عنها حتى الآن هى من النوع الجاد ، الدينى أو البطولى ؟ وهى تنتمى إلى الفن الرفيع من حيث الشكل والمضمون . ولكن هل ظل الفن المسرحى حبيسا فى المعبد كما قيل أحيانا ؟ كلا . إن مصر القديمة عرفت الفرق المسرحية المتجولة ، التى كانت تقدم «دراما» مبسطة يفهمها الخاصة والعامة ، ومسرحيات فكاهية كان الشعب شديد الإقبال عليها . فقد أثبتت الاكتشافات الأثرية أن حورس كان بطل مجموعة ضخمة من المسرحيات لا يتسع المقام لذكرها جميعا . ويمكن أن يقارن حورس فيها بأبطال «الملاحم» ؛ فالشعب كان معجبا ببطولته ، ينسب إليه الخوارق ، ويستغيث به فى الشدائد . وقد عُثر فى معبد إدفو على نص أهداه إلى الإله **حورس** أحد المعجبين به ، وهو المدعو «إيمحب» الذى كان يعمل خادما ومساعدا لأحد الممثلين المتجولين . الذين كانوا يقدمون عروضهم فى الميادين العامة ، وفى القرى ، ويحيون حفلات مسائية بالمنازل . ويرجع هذا النص إلى حوالى عام ٢٠٠٠ ق . م . ، وهو يختلف عن «الأسرار» التى كانت تمثل فى المعبد ، ولكنه يفى بنفس الغرض ؛ يعبّر فى أسلوب شعبى بسيط ، خالٍ من التعقيد ، عن تمسك الشعب **بإيزيس وأوزيريس** ، وإخلاصهم لرسالة **حورس** . ومن هنا يمكننا القول بأن مسرحيات الأسرار مرّت بنفس التطور الذى خضع له «كتاب الموتى» أو عادة التحنيط ؛ فكلها كانت فى البداية مقصورة على الملوك والأمراء ، ثم انتقلت إلى العظماء ، ثم إلى أعوانهم ، وهكذا دواليك ، إلى أن تحولت إلى بضاعة شعبية يتجر فيها الكهنة وخدامهم لمنح البركة للمصريين ، وتأمينهم على حياة خالدة فى المستقبل ، أى فيما وراء القبر ، كما حدث فى القرون الوسطى بالنسبة لصكوك الغفران ، وما يحدث حتى الآن بالنسبة للتعاويذ التى يتجر فيها المشعوذون على حساب السذج ، والقياس مع الفارق .

وعندما تسربت هذه المسرحيات إلى الشعب المصرى الذى عُرف منذ الأزل بروح الفكاهة والسخرية ، ظهرت الكوميديا التى تصوّرت حياة الآلهة ومشاكلهم وفقا للخيال الشعبى . ونذكر منها على سبيل المثال **«مبعوث حورس»** ، التى كتبت ـ على مايبدو ـ فى عصر الأسرة الثانية عشرة (٢٠٠٠ ـ ١٧٨٧ ق . م) . [١٢] ومجملها أن أوزيريس يُرسل فى استدعاء حورس ليساعده فى تسيير الأمور فى العالم الآخر ويحميه من مناورات **«ست»** التخريبية التى لا تنقطع . ولكن حورس لديه فى العالم

الدنيوى من الهموم ما يكفيه ... كما أنه غير متحمس للذهاب إلى عالم الموتى ؛ وهو فى نفس الوقت حريص على إرضاء أبيه وإجابة طلبه . لذا يستدعى حورس أحد أعوانه ويعطيه شكله وزيّه وبعض قدراته الخارقة ، ويطلب إليه الذهاب إلى مملكة الموتى لمساندة أبيه فى محنته .

ويبدأ «المبعوث» رحلته متنكرا فى صورة صقر مثل **حورس** ، ولكنه لا يدرى كيف يستخدم منقاره وجناحيه ، ولا كيف يشق طريقه عبر مملكة الآلهة والموتى ... فهو يأتى بحركات غير متناسقة ، ويسرّ لنفسه بتعليقات تذكرنا بأقوال «شبيه» أمفتريون فى مسرحية بلوتس عندما يسخر من نفسه . وتصل الملهاة إلى القمة عندما يمثل «المبعوث السامى» بين يدى أوزيريس ؛ وعندئذ نلاحظ جهله بالبروتوكول الإلهى ؛ فهو يتفوه بألفاظ نابية ، ويعطى لأوزيريس نصائح «سوقية» ، ليعلمه كيف يتعامل مع ست ، ويضع حدا لمناوراته ... وعندئذ يضج النظارة بالضحك ، على نحو ما يحدث فى المسرحيات الحديثة التى يتنكر فيها الخادم فى زى السيد فتكشف لغته وحركاته عن بيئته ومنبته . ومن هنا يمكننا القول بأن هذه الملهاة القديمة استخدمت عدة وسائل من أساليب الإضحاك التى ما زالت مستخدمة حتى الآن ، والتى تنبع من الحوار ، والزىّ ، والحركة ، و «التناقض» الصارخ بين الشخصية والدور الذى تؤديه ؛ هذا إلى جانب استنادها إلى حقيقة سيكولوجية أزلية ، وهى أن المظهر لا يمكن أن يخفى المخبر ، وأنه عبثا يحاول الإنسان أن يخدع الآخرين بمظهر برّاق ، فلابد أن يسقط القناع يوما فيفتضح أمره ، ويصبح هزؤة يستحق الازدراء . وقد سبق أن أشرنا إلى أن المهتمين بالأدب الفرعونى يرجحون أن تكون هذه المسرحية من إنتاج الأسرة الثانية عشرة . غير أننا نعتقد أنها أقدم من ذلك ؛ فمن المعروف أن الملهاة تزدهر بشكل عام عندما يفتر الشعور الدينى وتضعف السلطة الحاكمة ؛ وهذا ما حدث فى مصر فى الحقبة التى تلت انهيار الأسرة السادسة وامتدت حتى الأسرة الثانية عشرة . فقد ساءت أحوال البلاد فى نهاية حكم الأسرة السادسة على نحو أدى إلى السخط والثورة ، وتلاحقت أسرات هزيلة لم تعمر طويلا ، وقويت شوكة حكام الأقاليم ، وعمّت الفوضى فى كل أنحاء البلاد ، وتفشت الأمراض والمجاعة ، فكفر الناس بالآلهة وبالملك والقوانين والأخلاق . وقد عبر الأدب عن ذلك كله . والنصوص التى عثر عليها كاملة أو مبتورة تثبت هذا القول :

«**الفلاح الفصيح**» يشكو من سوء الحال وينادى أوزيريس ليهبط من عليائه فيصلح الأمور ، فى ذلك العهد الذى اصطلح المؤرخون على تسميته «عصر الفوضى الأول» ، و «عهد الانتقال الأول» . ونجد نفس الفكرة لدى «الكاره للحياة» ، الذى يُجرى حوارا مع نفسه ، وينتهى إلى تفضيل الموت على حياة لم تعد تعرف الاستقرار أو الأمن أو السلام .

وأيا كان الأمر فقد ظهرت تيارات فكرية متعارضة عبر عنها الأدب . فهناك طائفة قليلة تنادى بالتمسك بالدين والخلق القويم ، وتهيب بالملك أن يشعر بآلام الرعية ، وينفذ وصية حورس وأوزيريس ، ويعيد للقانون سيادته ، ويضع حداً للرشوة والسرقات وغير ذلك من المآسى التى يشكو منها «**الفلاح الفصيح**» ، والتى تجعل «نسو» يكره الحياة . وقد ظهر كذلك تيار آخر «يتشكك» فى قدرة الآلهة على إصلاح الأمور . وهذا التشكك أدى إلى انقسام المصريين إلى فريقين : فريق ينادى بالتمسك بالفضيلة والخلق القويم كى «يصلح الإنسان» الأمور بنفسه دونما انتظار لتدخل الآلهة . وهذه الطائفة المتنورة لم تتردد فى التنديد بالإسراف فى بناء المقابر وتقديم القرابين التى لاجدوى من ورائها ، ودعت إلى الأخذ بالحكمة والعدل للتخلص من المصائب التى حلّت بالبلاد . أما الفريق الآخر فهو ينادى بالتمتع بلذات الحياة «عطية الآلهة الحقة» ، ولا يمنّى النفس بآخرة أفضل . وقد سُجلت بعض هذه الأفكار وفى الأغانى ، على غرار تلك التى تقول : «كن سعيدا بأفراح اليوم ولا تحزن ؛ فالمرء لا يأخذ متاعه والذاهب لا يعود» ؟ !

ونحن إذا رجعنا إلى مسرحية «**مبعوث حورس**» لوجدنا صدى ساخرا لهذه الفوضى الاجتماعية والسياسية ، والبلبلة الفكرية : حورس منصرف عن أبيه بأمور دنياه ؛ ومبعوثه مثل لهؤلاء «الأدنياء» الذين قال عنهم إيبو ــ ور إنهم اغتنوا فجأة على حساب غيرهم ، وهؤلاء الموظفين الذين يقومون بمهام لاتتناسب معهم. (١٤) أما «**ست**» **فقد ظل** دائما أبدا رمزا للظلم والقحط والفرقة ؛ وهو العدو اللدود **لأوزيريس** وبنيه . هذه هى صورته التى نجدها هنا فى مسرح تلك الحقبة الحالكة من تاريخ مصر ، التى نراها بشكل أكثر بشاعة فى المسرح «الهادف» الذى ظهر فى مصر القديمة أيام الاستعمار «الآسيوى» و الآرى أو الفارسى . ليس فى نيتنا أن نخوض فى تفاصيل الغزو «الأجنبى» الذى تعرضت له مصر الفرعونية فيما بين الأسرة الثانية عشرة والأسرة الثامنة عشرة (١٧٨٥ ــ ١٥٧٥) ولكن ضعف السلطة المركزية (**أوزيريس**) واستقلال حكام المقاطعات وانصراف كل منهم عن المصلحة العامة طمّع الأجانب فى مصر فتسربوا إليها أولا فرادى وجماعات صغيرة ، واشتكى إيبو ــ ور من أن الأجانب أصبحوا «مواطنين» ، وأنهم يتمتعون بمصر أكثر من المصريين ... ثم غزا الهكسوس مصر واستقروا فيها مائة وخمسين عاما . وقد عُثر على شذرات من بعض المسرحيات الهادفة التى تهاجم الملك أبوفيس الذى اتخذ من ست إلَها وهناك مسرحية هزلية ــ مأساوية tragi - comique سمّاها **دريوتون** «**هزيمة أبوفيس**» وردت فى كتاب الموتى (الفصل الرابع والثلاثين) . وقد أطلق النص على أبوفيس ، اسم «إلّه الظلام أو شيطان الظلام» . وتحكى المسرحية كيف أنه اتخذ شكل إنسان وأخذ يحوم حول «الأفق الشرقى» ليحول دون ظهور الشمس . ولكن سفينة الشمس ظهرت فجأة وألقت حبالا على أبوفيس فشلّت حركته . وعندئذ حاول أبوفيس أن يدافع عن نفسه ؛ ولكى يخلص من الشرك نفى عن نفسه تهمة كونه «أبوفيس» وتنكّر لشخصه و «لعَن» علانا «أبوفيس» كى يثق أهل مركب الشمس فى كلامه ، ويطلقوا سراحه . ويقول **دريوتون** إن هذه المسرحية كان لها رواج عظيم ، وأن المصريين كانوا يتلذذون من رؤية أبو فيس المحتال الجبان مهزوما أمام «الشمس» ...

وفى عصر الاحتلال الفارسى كتبت مسرحيات أخرى تدل بقاياها على أنها كانت أشد ضراوة وأكثر التزاما . ويذكر **دريوتون** ثلاث مسرحيات تعود إلى القرن السادس ق . م . ، وتدور حول موضوع

واحد هو «**عودة ست**» ؛ والمقصود به هنا «**قمبيز**» المحتل البغيض الذى أغار على مصر بجنود عاثوا فيها فسادا ، وارتكبوا جرائم بشعة ضد الأحياء والأموات على السواء ؛ ضد الآلهة وضد البشر. وهذه المسرحيات الشعبية الهادفة كانت تمثل فى الميادين العامة ؛ ويحضرها جمهور عريض من المشاهدين . وكان دور الكورس أساسيا فى هذه المسرحيات التى كان يصب فيها جام غضبه على المستعمر الغاشم ، ويحض بها المصريين على مناهضته . وقد ذكر **دريوتون** مقتطفات من إحدى هذه المسرحيات التى يخاطب فيها الكورس «**ست**» وهو إنما يعنى فى الواقع قمبيز :

«أنت يامن شبّ على القتال وارتكاب الجريمة
أنت يامن خرج على الطريق السوى ؛
يامن يعشق الحرب ، ويعبد الفوضى
ويرفض احترام من هو أكبر منه
أنت يامن يخلق الكوارث ، يامثير الاضطراب
بدافع من عدائك لآبائك وأجدادك
أنت يامن ينتهك القانون ، ويتصرف تصرّف اللصوص
دائما على استعداد للقتل والنهب والاغتصاب
أنت للجريمة سيد ، وللافتراء إمام
ولقطاّع الطريق القائد الهمام ! .

ثم تقضى محكمة الآلهة بطرد ست من مصر ، ويصب «رع» عليه اللعنة ، ثم يخرج «**ست**» ، أو بالأحرى الملك الأجنبى الغازى ، من المسرح ، يشيعه الجمهور كله بصيحات النذير والوعيد :

«سنطردك شرّ طردة إلى آسيا بلادك
مصر لن تخرج عن طاعة حورس ، بل إنها ستقاتلك
ولسوف تدفع ما اقترفت يداك
إلى النار ، إلى النار ، وبئس القرار ! .

وهكذا تحول المسرح إلى ساحة لتعبئة الجماهير ، وبث روح المقاومة ، وإثارة الحمية للذود عن الوطن .. حقا إن المسرح المصرى القديم وُلد فى المعبد ، وعاش على الأسطورة الدينية ، ولكن هذه الأسطورة نفسها نمت وتشعبت ، وارتوت من أحاسيس المصريين وفكرهم ، فجاء المسرح فنا كاملا جامعا بين مختلف الفنون التى عرفتها مصر ، من رقص وغناء ، إلى موسيقى وإنشاد وتمثيل وتقمص للشخصيات . كان سباقا لاستخدام الكورس ، واحترام وحدة الموضوع والمكان . عرف كيف يستغل المؤثرات الصوتية والخدع الفنية ، والعناصر السيكولوجية ، فلم يقتصر دوره على إعطاء المتعة الجمالية العابرة ، بل قام برسالة تعليمية وقومية هادفة . ساعد الكهنة فى إرساء قواعد الدين والخلق القويم ، وحض على الوحدة الوطنية ، ولما ساءت الأمور عمد إلى النقد الساخر لينوّر البعض ، ويخفف آلام الآخرين ... وعندما وقعت مصر بين براثن الاستعمار ، انتقل المسرح إلى الساحة الشعبية ، وتحوّل إلى هاتف يهيب بالمصريين أن يهبّوا أجمعين ، صوتا واحدا ، وقلبا واحد ، ويدا حديدية واحدة ، تلقى بالمستعمر الأجنبى فى «النار» ...

وإذا كان المسرح قد وئد مع الأساطير الوثنية عندما نزلت الأديان السماوية فإن بعض مظاهره ما زالت حيّة بيننا تتحدى الزمن : الرقصات الجماعية ؛ الأغانى والمواويل الشعبية ؛ الكورال ؛ فن الإيماء ؛ وحتى قصة إيزيس وأوزيريس ما زالت تُروى وتُمثّل ولكن بأسلوب مختلف وأسماء مغايرة .

عندما اختفى المسرح من مصر ، لم يتلاش من الوجود ، بل إنه ، كالإله الشمس ، احتجب من سمائنا ليظهر فى أفق آخر ، وظل قائما دهرا ، قادرا على التأقلم مع كل المشارب والأجواء ، الآن وقد عاد المسرح إلى وادى النيل منذ أكثر من قرن ونصف قرن ، فهل لنا أن نستخلص جوهره ، ونعيده فناً مصريا أصيلا ، ينبع من أعماقنا ، ويعبّر عن مشاعرنا ، ويؤدى ، كما فعل فى الماضى السحيق ، رسالة ترفيهية ، خلقية ، وطنية ، ثقافية ، نحن فى أمس الحاجة إليها ؟ ! .

• هوامش

(١) Cahiers de la Compagnie M. Renaud et J.L. Barrault, no de November 1960.

(٢) Vito Pandolfi, Histoire du Théâtre, ed. M. U., no 147, 1968.

(٣) للحصول على مزيد من المعلومات فى هذا الشأن انظر :

E. Drioton: Pages d'Egyptologie, Maisonneure, Paris 1957.

E. Drioton: La Plus Ancienne Pièce du Théâtre Egyptien, in Revue du Caire, no 236, Avril 1960.

(٤) E. Deraud: Les Maximes de Ptah Hoteb, Fribourg, 1916.

(٥) M. Meyer: The Oldest Books in the World, New York 1960

(٦) Baltruzaïtis: La Quête d'Isis, ed. Perrin, Paris 1967.

ترجمة د . هيام أبو الحسين : **إلى خطى إيزيس** ، تحت الطبع بالهيئة المصرية العامة للكتاب ؛

(٧) انظر نفس المرجع السابق .

(٨) بلوتارك : De Iside - إيفرسون , E. Iverson

The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition, Copenhague, 1961.

W. Budge, The Gods of Egyptians or Studies in Egyptian Mythology, London 1904.

سليم حسن = **أساطير مصرية** ، سلسلة اقرأ .

(٩) سليم حسن : **الأدب المصرى القديم أو أدب الفراعنة** ، سلسلة الثقافة المصرية القديمة ، القاهرة ١٩٤٥ ص ١١٢ ـ ١١٥ .

(١٠) E. Drioton: Pages d'Egyptologie, P. 237.

(١١) انظر المرجع رقم (١) ـ دريوتون : «مسرح مصر القديمة» .

(١٢) انظر المرجع السابق .

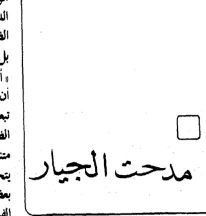
(١٣) بالنسبة لكل الجزء الخاص بالاضطراب الاجتماعى والسياسى والفكرى وتعبير الأدب عنه ، انظر د . نجيب ميخائيل : **مصر والشرق الأدنى القديم** ، الجزء الأول ص ١٠١ ومايليها .

(١٤) نفس المرجع ص ١١١ .

(١٥) قمنا بترجمة هذا الاقتباس عن النص الفرنسى .

خيال الظل

مسرح العصور الوسطى الإسلامية



«خيال الظل» فن قديم ارتبط بالشرق من حيث المكان ، وارتبط بالوعظ والتعليم من حيث الوظيفة ، بصرف النظر عن أدوات التخييل التى يقدم بها المخايل مشاهده المصورة ، سواء أكانت الدمى أم قصاصات الكرتون أو الجلد أو الخشب ، ذلك أن نظرية انعكاس الظل من خلال إسقاط الضوء الخلفى على جسم يبدو ظله على مكان ما ـ كالشاشة مثلا ـ ليس بعيدا عن تصور الإنسان ، بل هو جزء من رحلة الإنسان اليومية مع الشمس والظل . وليس ببعيد عن هذا التصور ماقدمه «أفلاطون» فى تشبيهه المستمد من «اوهام الكهف» الذى أيد به نظريته فى «المثل» ، فليس غريبا إذن أن يتحول «خيال الظل» إلى «فن» قائم بذاته ، وأن يتخصص فيه «المخايلون» فى مختلف العصور ، تبعا للوظيفة المطلوبة منه ؛ فقد بدأ تعليميا ، وانتهى مسليا . وقد كان كل عصر يفرز لنفسه ولخيال الظل الوظيفة الجمالية الملائمة . على أنه «ليس من الضرورى أن نضع مفهومى التعليم والتسلية فى طرفين متناقضين ؛ فإن التعارض بينهما لم يكن موجودا دائما ، كما أنه لن يكون دائما موجودا[1] » . لذلك لم يتخل فن «خيال الظل» عن تعليميته ، بل أضاف إليها عنصر التسلية . أما انحراف خيال الظل فى بعض المواقف نحو تصوير المشاهد الجنسية ، فقد كان انعكاسا لمطالب جماعة محددة ، طوعت هذا الفن ، نظرا لسهولة أدوات عمله ، لتلبية مطالب خاصة تتعلق بالمتعة وحدها .

انتقل فن «خيال الظل» من أواسط آسيا إلى الشرق العربى بأدواته نفسها ، بل انتقلت بعض «البابات» معه إلى الشرق العربى أيضا ، وأصبحت نماذج تحاكى. وأقدم إشارة إلى هذا الفن فى تراثنا هى ماروى عن هجاء ذى الرّمة لواحد من أصحابه كان قد توعده بأن يخرج أم ذى الرمة فى «الخيال» . ومعنى هذا أن خيال الظل قد عرف فى المنطقة العربية منذ القرن الأول الهجرى ، وإن كان المحتمل أنه كان معروفا لدى طائفة محدودة من الناس استمتعوا به، ولم يكن منتشرا بين الناس كافة . وفى العصر الفاطمى ازدهر هذا الفن ؛ إذ كان الفاطميون فى مصر يكرمون رجال الفن والعلم إلى حد بعيد . وكذلك أراد الفاطميون أن يتوددوا إلى المصريين لينشروا فيهم أفكارهم ويحببوها إليهم . وقد توسلوا إلى ذلك كله بكل الوسائل ، «**فلا غرو يحظى فن خيال الظل فى عصر الفاطميين بإقبال الناس على مشاهدته إقبالا شديدا جدا . وبلغ من رعاية الفاطميين لأصحاب هذا الفن ولأرباب المساخر أنهم كانوا يستأجرونهم للترفيه عن المرضى فى المستشفيات ، ولإضحاك الجنود فى ثكناتهم**[2] » ، بل كان الفاطميون يفتحون قصورهم للناس فى يوم يعين لذلك من آن إلى آخر ، لكى يشاهدوا المخايلين يلعبون خيال الظل . ومن هذا يتبدى لنا كيف انتشر هذا الفن بين كل طبقات المجتمع المصرى آنذاك . وبالاحتكاك المستمر بين فن التخييل والناس فى ذلك العصر ، نما هذا الفن وازدهر ، وضبط موضوعاته مع إيقاع المجتمع الجديد الذى وفد إليه ، حتى تهيأ الجو العام لقيام فن «خيال الظل» يلائم الذوق المصرى بخاصة .

* * *

سقطت بغداد (٦٥٦ هـ) ، ووفد «ابن دانيال» إلى مصر مع من هاجر إليها من الشام خوفا من التتار ، بكل مايحمله من القدرة الشعرية والعقلية المتوهجة ، فى نفس الوقت الذى اتجه فيه العصر المملوكى إلى الفن التشكيلى ، خصوصا العمارة والزخرفة ،وقلّ دور الشاعر وزاد دور

القاص . وقد واكب ذلك إبداع الشعب للسير الشعبية التى رسم فيها صورة لبطله المسلم المخلص ، فى الوقت الذى عمت فيه الشكوى بين الناس من تسلط المماليك . «والشكوى تسلم إلى النقد ، وإذا اجتمع النقد والخوف ،**نبتت الفكاهة الساخرة أو النكتة العابرة . وهكذا وجدت التورية والفكاهة والنكتة سبيلها إلى الأدب العربى فى عصر المماليك**»[٢] . وبذلك اختفى المبدع خلف الستر مرة أخرى ، فكما اختفى سلفه القصاص وراء «الأمثولة» ، اختفى هذا وراء التورية والسخرية ، فاتجه الأدب إلى الوصف السطحى والرصد الفوتوغراف ، وأصبحت الحرفية فى إظهار البراعة ، وفى الإتيان بالجناس والتورية والطباق والموسيقى اللفظية .

١ ـ فى هذا الجو قدّم «**ابن دانيال**» أرق «بابات» فى تاريخ مسرح خيال الظل العربى ، أو مسرح العصور الوسطى الإسلامية ، واستطاع أن يحقق إنجازا فى إخراج نص لفن خيال الظل . ولقد كان لهذا الفن فلسفة خاصة نتجت من خلال التراث المسيطر على فكره . ولقد صدق أودونيس حين قال إن «**مسرح خيال الظل حدس مدهش اكتشف الأساس الذى ترتكز عليه النظرة العربية إلى الإنسان**»[٤] .

٢ ـ ومسرح خيال الظل يتمثل فى «**بابة**» (نص) ينفذها المخايل على الشاشة البيضاء أمام النظارة . والبابة (النص) هى الأصل الذى يحرك المخايل شخوصه على أساسه . ويختلف الموضوع المعالج بين كل فترة وأخرى حسب ماتقتضيه ظروف المجتمع ، وبذلك تعددت الموضوعات وكثرت نصوص البابات ، حتى أصبح لدينا حتى الآن حوالى ثمانى عشرة بابة هى : **أبو جعفر ، الأولانى ، لعبة التمساح ، التياترو ، الثعلب الساحر (بابة صينية) ، الحجية ، حرب السودان ، حرب العجم ، الحمام ، الشونى ، الشيخ سميسم ، الشيخ طالح وجاريته السر المكنون ، طيف الخيال ، العجائب ، عجيب وغريب ، علم وتقادير ، القهوة ، المتيم والضائع اليتيم**[٥] . ولقد تعددت مصادر البابات[٦] ، فمنها مانشر ملخص له ، ومنها ماوجدت الإشارة إليه وضاع نصّه ، ومنها مانشر كاملا ، سواء فى مصر أو فى أوربا . وقد قام الدكتور إبراهيم حمادة بتحقيق «بابات» ابن دانيال ، وأشار الدكتور فؤاد حسنين على إلى بابة لعبة التمساح ، حيث عرض ملخصا لها فى كتابه «**قصصنا الشعبى**» ، كما عرض للعبة المنار فى نفس الكتاب . وكذلك عرض الدكتور **محمد كامل حسين** لبابة «**الشيخ طالح وجاريته السر المكنون**» . ولاننسى فى هذا المقام جهد العالمين «**بول كالا**» ، و «**جورج يعقوب**» فى جمع بعض البابات ونشرها .

وهذه البابات الثمانى عشرة تمتد على المستوى الزمنى ، من القرن الثانى الهجرى حتى القرن الرابع عشر الهجرى تقريبا ، وهو التاريخ الذى يرجع إليه آخر البابات التى رآها «أحمد تيمور» والدكتور عبد الحميد يونس .

* * *

صحيح أن هذه البابات قديمة حفظها المخايلون جيلا بعد جيل ، لكن الحقيقة أن نصوص البابات لم تكن كلها مدونة . وقد ظهر بعد ابن دانيال طائفة من المخايلين الذين ارتبطوا بواقع المتلقى فكانوا يغيرون فى موضوعات باباتهم ليراعوا ذوق العصر ، أو ذوق شريحة اجتماعية خاصة كانت مقبلة على نوع خاص من «خيال الظل» ، قدم البابات التى تعالج موضوعات الجنس ، أو التى تسمح بحرية العلاقة بين الرجل والمرأة ، هروبا من سيطرة النظرة الدينية الشكلية التى كانت سائدة طوال العصور التى ظهر فيها خيال الظل . وهذا النوع من البابات كان يصحب عرضها معاقرة المشاهدين بعض المشروبات الروحية أو تعاطيهم المخدرات . ومن الواضح أن كل ذلك كان هروبا من واقع الحياة فى العصور الوسطى ، وبخاصة فى مرحلة قيام دولة المماليك الأولى (٦٤٨ هـ ـ ٧٧٤ هـ) . فقد «اهتم سلاطين المماليك بالحفاظ ـ مظهرا ـ على أمور الدين ، ورعاية أوامره ونواهيه أمام الناس وجماعة العلماء والفقهاء ، فأظهروا التشدد فى تطبيق حدود الشرع ، ومحاربة الخارجين بصورة لايقرها الشرع نفسه ، كما اهتموا اهتماما بالغا ببناء المساجد ودور الحديث والمدارس التى تدرس بها العلوم الإسلامية إلى جانب غيرها من العلوم المساعدة ، وأسرفوا فى تشييدها ، وصرفوا عليها ببذخ ، وأوقفوا عليها الأوقاف الطائلة ، وتنافسوا فى ذلك ، على حساب الرعية ، غير مبالين بزيادة الضرائب والمكوس ، وارتكاب المظالم فى سبيل تحصيل الأموال[٧] » . ولم يكن ذلك موقف دولة المماليك الأولى وحدها ، بل استمرت هذه الصورة المزدوجة ، التى تمثل التناقض بين مايقال ومايمارس من قبل الحاكم ومن قبل الرعية . وقد اشتد طغيان الحاكم المتذرع بالإسلام فى إبان الحكم العثمانى ومماليكه وانكشاريته فيما بعد ، وكان الإنسان هو الضحية الأولى لهذا التناقض الحاد بين بناء السلطة السياسية الدينية وبنية الشعب الذى انفصل عنها على مدى حقب طويلة ، والذى ابدع سيره الشعبية وحكاياته الخرافية ، واخترع لنفسه وسيلة ترويح يتنفس من خلالها ، ويفرغ فيها طاقاته ووقته .

وفى هذا الإطار يمكننا أن نفهم طبيعة الموقف المزدوج فى «**بابات**» خيال الظل ، الذى يجمع بين المجون والتوبة . ففى الوقت الذى تعرض فيه لحرافيش المجتمع فى غيهم ومجونهم ، كانت تنتهى بالتوبة والاستغفار ، حتى تفلت من طائلة القانون المملوكى . ثم إن البابات كلها كانت تأخذ موضوعاتها من واقع الحياة الاجتماعية التى يعيشها الناس ، فمنها ما يتجه إلى السخرية من رجال الدين وكشف نفاقهم وتناقض أقوالهم مع أفعالهم ، كما فى بابة «**الشيخ طالح وجاريته السر المكنون**» وكما سنرى فى بابة «**عجيب وغريب**» **لابن دانيال** . ولارتباط البابات بالشعب ألف المخايلون بابات يشاركون بها فى الاحتفالات الشعبية والمناسبات الاجتماعية ، كالزواج أو الميلاد . وكانوا يعرضونها فى الأماكن العامة ، خصوصا المقاهى ، وأحيانا فى بيوت الأغنياء . ومن هذه البابات بابة كانت تمثل طوال سبع ليال ، هى بابة «**علم وتقادير**» ، التى تعالج موضوع الزواج ، وتمثل مراحله حتى يتم . وكانت هذه البابة بصفة خاصة تنمو مع مرور الزمن ، حيث كان المخايلون يضيفون إليها نصوصا وشخصيات جديدة يرون أنه قريبة إلى روح الشعب المصرى . وكان العرض يشتمل على عدد من الأجزاء ، وكان الجزء الأول والأساسى هو «**علم وتقادير**» ، يليه بابة أسموها «**لعبة الحمام**» ، تصور احتفالات الناس بالعروس فى الحمام ، ثم انفصلت عنها بابة أخرى سموها «**لعبة التياترو**» . ويجدر بنا أن نلاحظ هنا مصطلح «التياترو» الذى يؤكد استمرار هذا الفن حتى ظهور المسرح فى وقت متأخر وأنه عاش جنبا إلى جنب مع بدايات المسرح حتى تلاشى خيال

أن تحولت البابة إلى مشاهد منفصلة (خمسة وعشرين مشهدا) تبرهن على قدرة المخايل، وقد اختفى الحوار نهائيا هنا. وحين يستعان بصوت الراوى لايحدث حوار، بل يربط المشاهد بتعليق سريع. والصراع باهت جدا، فلا درامية فى هذه البابة، بل هى رصد لشريحة اجتماعية ساء حالها كما ساء حال المؤلف.

وتميزت هذه البابة بالهجوم على الوعاظ، كرمز لرجال الدين، ولكن المؤلف يتخفى وراء الاستشهاد بالقرآن والحديث، وطلب المغفرة فى الختام، حتى لايستعدى السلطان ورجال الدين عليه. وتعد بابة عجيب وغريب أقرب البابات إلى روح بطل المقامة (المغترب، المحتال) على لقمة العيش.

أما البابة الثالثة «**المتيم والضائع اليتيم**» فتكمل رؤية الكاتب الجمالية لنفسه وللعالم حيث تكتمل ثلاثية طيف الخيال، عارضة لقصة حب شاذةبين رجل تركى وبين المتيم، يعرض خلالها المؤلف الحب والعشق بين رجلين (وكان ذلك شائعا فى عصره). لكننا نحس أن هذه البابة ألصق بالبابة الثانية، لأنها تعرض بعض المشاهد الترفيهية، كعراك الديكة، ومناطحة الكباش والثيران، وهى مشاهد تظهر براعة المخايل أكثر مما تعرض تمكن المؤلف نفسه. لذلك فإن دراسة خيال الظل يجب أن تراعى ثلاثة أطراف: المؤلف، الراوى (المخايل)، المتلقى، لأنهم يؤلفون النص من جديد، ويجعلونه قابلا للنمو والحركة حسب تغير أحوالهم. ومن ثم يكون النص المكتوب مشروع عمل، وليس نصا نهائيا.

ويتضح هذا من خلال:

- تدخل «**الريس على**» بالسؤال السريع ليربط بين المشاهد بعضها ببعض، من ناحية، وبين المشاهد والجمهور، من ناحية أخرى.
- حديث الشخصية إلى الريس على حتى يكون واسطة بينهم وبين الجمهور.
- تعليقات المؤلف «**ابن دانيال**» حول تجاوب الجمهور (أو الصالة) مع ماحدث.
- إضافة موضوعات الجنس على اختلاف أنواعها، إرضاء للجمهور.

وتنتهى البابة الثالثة بالتوبة والندم كذلك. وتكتمل الرؤية الجمالية للذات، البادية فى حالة فقر واغتراب عن العالم والغارقة فى ماخور الجنس والشذوذ فى مجتمع متفتت البنية.

كما تكتمل أيضا رؤيته للعالم الاجتماعى المتناقض، الذى حول وظيفة خيال الظل الترفيهية إلى أداة للتغيير الاجتماعى على عدة مستويات:

المستوى السياسى: ويتمثل فى نقد المماليك، إما من وراء «**قناع**» البابة الأولى: شخصية «**الأمير وصال، الجندى المملوكى**»، صاحب المغامرات المقززة، وإما بالتصريح مباشرة بعبثهم فى البلاد.

يقول فى «عجيب وغريب» «اللهم أعذنا من همزات الشياطين، وسخط السلاطين»[٣٢] وفى بابة «المتيم» يقول:

أهلا وسهلا بطلعة الديك كأنها عروة الصعاليك
أتى بتاج كأنه ملك بين دجاج مثل المماليك
رأيته إذ يسير من ذنبه كأنه الصالح بن رزيك

ونجد ابن دانيال يوظف السخرية المرة فى النقد السياسى، حين يقرن الاستعاذة من الشياطين ومن سخط السلاطين، فى سياق ماكر لايحاسب عليه، وفى الأبيات يأتى بالصعاليك والمماليك والصالح بن رزيك فى سياق واحد، تفهم دلالته على الوجهين البهىء والحسن، هروبا من السلطة السياسية ورقابتها.

وعلى المستوى الدينى الاجتماعى ينقد ابن دانيال رجال الدين فى مظاهرهم الكاذبة، وبخاصة حينما يعلو عجيب الدين المنبر ويعظ الناس فى حديث طويل يكشف سياقه دلالات كذبه ونفاقه، وعجيب الدين هو رجل الدين المحافظ على شكله، المفرط فى جوهره. وقد أشاعوا روح التواكل بين الناس، حتى إن الحرافيش «**عرفوا سر الحشيش، لأنهم ذاقوا بها لذة الكسل، وهربوا من نصب العمل**»[٣٣] ويكتمل النقد الاجتماعى - كما ذكرنا - باستعراض حالة هؤلاء الفقراء.

ومع إشاعة جو الجنس، وتعرية قاع المدينة «**القاهرة**»، نجد المؤلف يحمى نفسه بالتراث، حين يتخذ من أسلوب الخطبة والوعظ (السائد) هيكلا لباباته، وحين يقرن الأشياء المقززة بالتوبة والحج ليتخلص من اضطهادرجال السياسة ورجال الدين المسيطرين على تشكيل العقلية العربية فى ذلك الزمان.

الأسلوب والطراز (اللغة):

لايقتصر خيال الظل فى جذب المتلقى على المخايلة، والجنس، بل تميز الأسلوب فيه بطراز خاص، ميز العصر كله، وهو الاتجاه إلى التلاعب اللغوى بالألفاظ، من خلال السجع، والجناس، والطباق، والتورية، واختيار الألفاظ ذات الجرس، الذى يشد الآذان، فيضيف المتعة الأدبية إلى متعة «**الفرجة**». ويراعى المؤلف فى نفس الوقت نوعية المتلقى، فنجد العامية مختلطة بالقصص أحيانا كثيرة، ويستخدم ألفاظا أعجمية يحاكى بها الواقع أحيانا أخرى مما يشى بالجو الشعبى، الذى ترك آثاره فى تراكم الصفات، والاستفادة من القص الشعبى، ذلك أن «**القهوة المصرية الصميمة هى التى كانت تستقدم لاعبى خيال الظل، وفى الأغلب الأعم، فإن طبقة التجار وبعض أصحاب الحرف هى التى تعمرها**..»[٣٤] يفسر لنا المزج المتعمد بين العامية والفصحى، وإن كانت العامية تأتى فى الحوار فقط، وإذا جاءت فى السرد فإنها تأتى محاكاة للهجة أعجمية، أو وصفا لأصوات الآلات الموسيقية وهذا الأمر يفسر أيضا وجود الألفاظ والصيغ الصرفية الغريبة.

وتتجه البنية الأسلوبية فى البابات إلى وظيفة مهمة، هى إبراز الواقع المتناقض. لهذا يغلب الطباق والمقابلة على أسلوب البابات كلها، لينقل الواقع، ويعريه، ويعكس فى الوقت نفسه - نمطا أسلوبيا سائدا. يقول ابن دانيال: «**وفى الهزل راحة من كلال الجد، والنحس يظهر السعد، وقد يمل المليح، ويحب القبيح**..»[٣٥] وهو يستخدم السجع

والجناس والطباق والتورية ، ويجمع كل هذا فى فقرات كثيرة . ومن ذلك قول الأمير وصّال «**مال المال ، وحال الحال ، وذهب الذهب ، وسلب السلب ، وفضت الفضة ، وقعدت النهضة ، وفرغت الكاس بطون الأكياس ، وبعت العقار ، برشف العقار ...**»[٣٦] وأمثلة هذا منتشرة فى ثنايا البابات .

وهنا نلمح إلى الأشكال الشعرية التى استخدمها ابن دانيال ، والتى تمثلت فى المقطوعة القصيرة ، والقصيدة الطويلة ، والموشحة ، والزجل . ويلاحظ أنه كان يخرج ماعنده من شعر فى كل مناسبة ، بل أحيانا يورد الشعر بغير مناسبة . وعموما يتسم هذا الشعر ببساطة تركيب الجملة على المستوى النحوى ، والمحافظة على الوزن والقافية ، وتعدد الموضوعات فى داخل النص الواحد .

وتجدر الإشارة هنا إلى تأثير الأدب الشعبى على هذه البابات فى أسلوب تقديم الشخصية وربطها بالمتلق حين تقدم نفسها للجمهور ، وحين تصف نفسها فى مبالغة تضخم صورتها فى ذهن المتلق[٣٧] .

وبعد ، فهل نستطيع أن نضع خيال الظل ضمن التراث المسرحى العربى بوصفه جذرا خرجت منه دراما النص فيا بعد ؟خصوصابعدما عرضنا لتشكيله ، ووظيفته ؟ !نقول إن خيال الظل نوع خاص من المسرح ، ناسب مرحلة تاريخية وجمالية فى حياة المسلمين ، الذين كانوا يرفضون كل شكل جديد للفن ، رغبة فى المحافظة على إبداعات ارتبطت بالأوضاع العامة والمؤسسات الاجتماعية والسياسية القائمة منذ العصر الجاهلى ، ثم فى المرحلة الإسلامية الممتدة حتى الآن . لقد وجدنا فى بابات ابن دانيال النص المرتبط بالجمهور، لكننا بالمقياس الغربى لم نجد فيه الصراع واضحا (وهو جوهر العمل المسرحى) وإن كنا قد ألمحنا إلى درامية العمل ، كما اختفى الحوار ، الأداة الأولى للكاتب المسرحى ، داخل هذه النصوص ، على نحو غلب الصوت الواحد ، صوت الراوى أو المؤلف .

لهذا يمكننا أن نزعم أن خيال الظل يمثل (حالة تمسرح) من حيث وجود نص منفذ أمام جمهور يشارك فيه ويطوره (فى حين اختفت ملامح المسرح بمفهومه الغربى) . ومن هنا كان خيال الظل هو مسرح العصور الإسلامية ، التى منعت التمثيل البشرى فى عقيدة أهل السنة ، فجاء التمثيل غير مباشر عن طريق وسيط من الفنون التشكيلية التى ازدهرت فى تلك العصور ، لكنه مهّد الجمهور ـ مع السير الشعبية ـ لتقبل الأداء الدرامى ، وخلق نوعا جديدا من المستهلكين للفن ، الذين يجلسون فى مكان يذهبون اليه قاصدين المتعة والموعظة ، فقدم اليهم ذلك من خلال أسلوب يقترب من أسلوب الوعظ الدينى ومن الأسلوب اللغوى للمقامة .

• هوامش

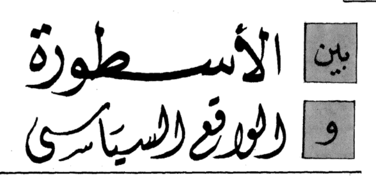
المصادر :

إبراهيم حمادة : خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال ، الهيئة المصرية للكتاب ، ط (١) ١٩٦١

المراجع :

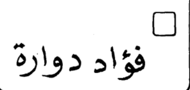
(١) بريخت ، المسرح الملحمى ، ترجمة جميل نصيف ، وزارة الإعلام ، العراق ، ١٩٧٧ صـ ١٠٩ .
(٢) محمد كامل حسين ، مجلة الإذاعة عدد (١٠٤٣) سنة ١٩٥٥ ، وانظر إبراهيم حمادة ، «خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال» صـ ٤٣ .
(٣) محمود رزق سليم ، عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمى والأدبى ـ الجماميز ١٩٦٢ ، صـ ٢٩٣ .
(٤) أدونيس ، زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٤ ، صـ ١٩٧ .
(٥) على أبو زيد ، تمثيليات خيال الظل ، رسالة ماجستير ، آداب القاهرة ، رقم (٨٢٢) صـ ٢٩٧ .
(٦) تفرقت مصادر البابات المخطوطة فنجد بابات ابن دانيال ، تحت اسم طيف الخيال ، مخطوطة بدار الكتب المصرية رقم ٥٣٥٦ . وجده المستشرق «بول كالا» الألمانى ١٩٠٩ م مع شخص يسمى درويش القصاص من مخطوطات تحت عنوان (ديوان كلس) ، وأشار لذلك على أبو زيد فى رسالته السابقة الذكر صـ ١٤٣
(٧) محمد زغلول سلام ، الأدب فى العصر المملوكى ، الدولة الأولى ، دار المعارف الطبعة الأولى ، صـ ١٦ .
(٨) يلاحظ العلاقة بين البابات المتعلقة بالعادات الاجتماعية ، وبين المسرحيات الأولى التى أشار إليها بلزونى ووجدها فى شبرا ١٨١٥ ، انظر على الراعى ، المسرح فى الوطن العربى ، صـ ٣٣ .
(٩) محمد زغلول سلام ، الأدب فى العصر المملوكى صـ ٢٧٩ .
(١٠) انظر ، جابر عصفور ، الإحيائية والإحيائيون ، محاضرات مصورة بكلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٨١ ، من صـ ٥٩ ـ ٦٠
(١١) نفسه ، صـ ٦٠
(١٢) إبراهيم حمادة ، خيال الظل ، صـ ١٤٤ .
(١٣) المرجع السابق صـ ١٤٨ ـ ١٤٩
(١٤) جابر عصفور ، الإحيائية والإحيائيون . صـ ٦٣
(١٥) جابر عصفور ، الإحيائية والإحيائيون . صـ ٦٤ . وانظر أدونيس . الثابت والمتحول طبعة أولى من صـ ١٦٥ .
(١٦) عبد المنعم تليمة ، مداخل إلى علم الجمال الأدبى ، دار الثقافة الجديدة ١٩٧٨ . صـ ٣٩ ، وانظر مابعدها فى تحديد ماهية المثل الأعلى الجمالى .
(١٧) إبراهيم حمادة ، خيال الظل ، صـ ١٤٤
(١٨) طيف الخيال ، إبراهيم حمادة ، صـ ١٨٦
(١٩) طيف الخيال ، صـ ١٤٥
(٢٠) عبد المنعم تليمة ، مقدمة فى نظرية الأدب ، دار الثقافة . ١٩٧٣ . صـ ١٥٤ .
(٢١) نفسه
(٢٢) عجيب وغريب ، إبراهيم حمادة ، صـ ١٨٨
(٢٣) المرجع السابق صـ ١٩٢ / ١٩٣
(٢٤) نفسه صـ ١٩٧
(٢٥) انظر ، عجيب وغريب صـ ٢٠٠ ـ ٢٠١
(٢٦) نفسه صـ ٢٠٨
(٢٧) نفسه ص ٢١٠
(٢٨) نفسه صـ ٢٢٣
(٢٩) نفسه صـ ٢٢٦
(٣٠) نفسه صـ ٢٣٠
(٣١) نفسه صـ ١٣١
(٣٢) نفسه صـ ٢١١
(٣٣) طيف الخيال ، صـ ١٤٩
(٣٤) عبد الحميد يونس ، خيال الظل ، المكتبة الثقافية عدد (١٣٨) صـ ٤٥ .
(٣٥) طيف الخيال صـ ١٤٩ .
(٣٦) نفسه صـ ١٦٧ .
(٣٧) أنظر هذا الوصف فى حديث الأمير وصال صـ ١٥٤ من كتاب إبراهيم حمادة السابق الإشارة إليه .

إيزيس الحكيم



لايحتاج الباحث إلى جهد كبير ليؤكد اهتمام توفيق الحكيم منذ زمن بعيد بالحضارة المصرية القديمة ، وبأسطورة إيزيس وأوزريس بصفة خاصة ، فأقدم محاولاته المسرحية التى أمكن العثور على مخطوطتها هى أوبريت فرعونية بعنوان «أمينوسا» ، [1] كتبها حوالى سنة ١٩٢٢ .

وفى رواية «عودة الروح» ، التى كتبها فى سنة ١٩٢٧ ، إشارة ترجع بإعجابه بإيزيس إلى مرحلة الدراسة الثانوية . فمحسن بطل الرواية ، الذى يحمل كثيرا من ملامح الكاتب النفسية والعاطفية ، لايجد فى أشد لحظات انبهاره بجمال حبيبته «سنية» من يشبهها بها غير إيزيس[2] .



إن «**عودة الروح**» ليست سيرة ذاتية للكاتب ، ولكنها رواية ذاتية تستلهم كثيرا من وقائع حياته ، وتقدم ـ على حد تعبيره ـ «صورة عامة لتطوره الفكرى والعاطفى »(٣) . ومن ثم يصح أن نستدل من هذا التشبيه على قديم افتتانه بجمال **إيزيس** وشخصيتها ؛ فقد شبه بها حبيبته فى الرواية عدة مرات ، كما شبه سعد زغلول زعيم ثورة ١٩١٩ **بأوزيريس** ، بل اعتمد فى إقامة البناء الفكرى للرواية على أسطورة بعث أوزيريس . ذلك أن روح الحضارة المصرية القديمة كامنة فى أعماق الشعب المصرى[4] ، وما ثورة سنة ١٩١٩ إلا «بعث» لهذه الروح الكامنة ، كما بعثت الروح فى جسد **أوزوريس الممزق** .

«ها هى مصر التى نامت قرونا تنهض على أقدامها فى يوم واحد . إنها كانت تنتظر ـ كما قال الفرنسى (عالم الآثار) ـ تنتظر ابنها المعبود ، رمز آلامها وآمالها المدفونة ، يبعث من جديد .. وبعث هذا المعبود من صلب فلاح ...

«ما غابت شمس ذلك النهار حتى أمست مصر كتلة من نار ، وإذا أربعة عشر مليونا من الأنفس لا تفكر إلا فى شىء واحد : الرجل الذى يعبر عن إحساسها .. والذى نهض يطالب بحقها فى الحرية والحياة ، قد أخذ ، وسجن ، ونفى ، فى جزيرة وسط البحار ..

«كذلك (**أوزوريس**) الذى نزل يصلح أرض مصر ويعطيها الحياة والنور ، أخذ وسجن فى صندوق ، ونفى مقطعا إربا فى أعماق البحار ..»[5]

وقد لخص الكاتب مضمون هذا الجزء من «عودة الروح» فى عبارة من «كتاب الموتى» وضعها على غلافه :

«انهض .. انهض ياأوزيريس»
«أنا ولدك «حوريس» .
«جئت أعيد إليك الحياة ..»
«لم يزل لك قلبك الحقيقى»
«قلبك الماضى ..»

ولخص مضمون الجزء الأول بعبارة أخرى منقولة عن المصدر ذاته :

«عندما يصير الزمن إلى خلود .
سوف نراك من جديد .
لأنك صائر إلى هناك .
حيث الكل فى واحد ..»

وفى تذييل مسرحية «إيزيس» يقول الحكيم :

«منذ تأليف مسرحية «**شهرزاد**» حوالى ١٩٣٠ وشخصية (**إيزيس**) تتهيأ للظهور يوما .. وقد ورد ذكرها بالفعل فى نصوص تلك المسرحية القديمة ، لما بين المرأتين من وشائج الشبه فى علاقة كل منهما بزوجها . كلتاهما قد فعلت شيئا مجيدا من أجل زوجها .»[6]

وقد ورد ذكر «**إيزيس**» فى مسرحية «**شهرزاد**» الذى يشير إليه

الحكيم ، فى المشهد السادس على هذا النحو :

«**شهريار** : مسكين ياقمر .. ظلها كان يتبعك فى كل أرض .. وصورتها كنت تتعرفها فى كل مكان .. ألا تذكر صيحتك التى دهت الجميع أمام صورة إيزيس فى مصر؟

قمر : إيزيس ؟

شهريار : أنسيت ؟

قمر : إنك أنت الذى قال إن إيزيس تشبهها .

شهريار : لست أجحد هذا .. لكن ..

قمر : أو تمنعنى من إبداء عجبى لمشابهة خارقة للعقل ؟ ..»[٧]

وإذا جاز أن نتصور نوعا من الشبه بين «**سنية**» و«**إيزيس**» فليس من السهل تصور هذه المشابهة «الخارقة للعقل» بين «**إيزيس**» **وشهرزاد** ؛ لأن «**شهرزاد**» ليس لها صورة معروفة يمكن مقارنتها بصورة «**إيزيس**» . لذلك نرى أن هذه المشابهة لا وجود لها إلا فى ذهن الكاتب الذى تمثل فى إيزيس صورة المثل الأعلى لجمال المرأة المادى والمعنوى ، ومن ثم جسد ملامحها فى كل امرأة أعجب بها ، سواء أكانت «**سنية**» **أم** «**شهرزاد**» أم الزوجة الفاتنة بطلة روايته «الرباط المقدس» .

وفى سنة ١٩٣٣ نشر **توفيق الحكيم** أولى مسرحياته وهى «**أهل الكهف**» ، ونشر كذلك ثلاث مقالات عن الحضارة المصرية القديمة ، الأولى بعنوان «الخلق»[٨] ، حلل فيها خصائص الفن المصرى القديم ، وقارن بينه وبين الفنين العربى والإغريقى ؛ والثانية بعنوان «**منابع الفن المصرى**»[٩] ، أوضح فيها تصوره الأساسى للمأساة المصرية ، وقارنها بالمأساة الإغريقية ، وذهب إلى أنه كتب «**أهل الكهف**» مدفوعا بالرغبة فى تأليف مأساة مصرية مستمدة من روح الحضارة المصرية القديمة . وقد أكد هذا المعنى نفسه فى إحدى رسائل «**زهرة العمر**» ، التى نرجح أنه كتبها فى الفترة نفسها ، فقال إنه تأثر فى «**أهل الكهف**» بالحضارة المصرية القديمة .[١٠]

والمقال الثالث نشره «**الحكيم**» عن الحضارة المصرية القديمة سنة ١٩٣٣ بعنوان «البعث» ، واستهله بنص من أناشيد **حوريس** كما جاء فى «**كتاب الموتى**» ، ثم ربط فكرة البعث الدينية بالبعث الوطنى السياسى الذى يرجوه لبلاده .[١١]

ومرة أخرى نلتقى **بإيزيس وأوزوريس** فى كتابات «**الحكيم**» من خلال رسالة طويلة كتبها «راهب الفكر» ـ وفيه ملامح كثيرة من «**الحكيم**» نفسه ـ إلى صديقته الزوجة الفاتنة التى توشك أن تنزلق إلى الخيانة فى رواية «**الرباط المقدس**» .تقول الرسالة :

«صديقتى ...

هنالك امرأة أحبها كثيرا .. لأنها أيضا على مثالك وإن كنت لا أرى لها جمالك ؛ فإن تماثيلها أو صورها المنحوتة فى جدران معابدها لا تنقل إلينا غير جمال فنى ، لا يمكن أن نرتب عليه أى صلة بجمالها الطبيعى ... تلك هى «إيزيس» المصرية ... لا أريد أن أتعرض للجانب الدينى أو الإلهى فى أسطورتها ... فالذى يعنينى فيها هو جانب الزوجة .. إن وفاءها لزوجها «أوزيريس» لمعجزة فى نظرى من معجزات القلب الإنسانى .. »[١٢]

وتمضى الرسالة لتروى تلخيصا وافيا للمسرحية فى ثمانى صفحات ، يكاد يكون التخطيط الأولى للمسرحية ، فقد وردت فيه معظم أحداثها ، وبنفس الترتيب تقريبا ، وإن دخلها بطبيعة الحال قدر من التعديل والإضافة يتفق مع طبيعة البناء المسرحى من ناحية ، والمضمون السياسى الحديث الذى حمله لها من ناحية أخرى .

ونلاحظ على هذا التلخيص كذلك أنه تجاهل نهائيا «الجانب الدينى أو الإلهى» من الأسطورة ، وأبرز الجانب الإنسانى المتمثل فى وفاء الزوجة ، وهو نفس الاتجاه الذى سيغلب على المسرحية أيضا .

ومن المرجح أن الكاتب قد اعتمد فى هذا التلخيص على مصدر واحد هو كتاب «**إيزيس وأوزيريس**» للمؤرخ اليونانى **بلوتارخوس** ؛ لأن التفصيلات التى اعتمد عليها لم نعثر عليها مجتمعة إلا فى هذا المصدر ، وبنفس الترتيب تقريبا ؛ وهو فى الحقيقة أوفى المصادر التى أوردت الأسطورة ؛ فقد كان **بلوتارخوس** .. أول من عرف العالم منذ بداية التاريخ الميلادى بهذه الأسطورة ، فسرد حوادثها سردا يكاد يكون كاملا بينما اقتضبتها النصوص المصرية القديمة ، ونشرتها مبعثرة على جدران الأهرام ، وجوانب التوابيت وصفحات البردى ، واللوحات الجنازية .»[١٣]

كل هذه الشواهد تؤكد أن شخصية **إيزيس** كانت تتهيأ حقا للظهور فى عمل **فنى للحكيم** ، ولكن ليس منذ سنة ١٩٣٠ حين كتب «**شهرزاد**» فحسب ، بل قبل ذلك بعدة سنوات كما تبينا . ترى ما الذى أخرها كل هذه السنوات ، بالرغم من انشغاله الواضح بها ؟

إن مزاج الفنان كالطائر الطليق ، لا يمكن قسره على علاج موضوع معين فى وقت محدد . وقد تكفى هذه الحقيقة وحدها لتفسير تأخر الحكيم فى علاج أسطورة إيزيس فى مسرحية حتى عام ١٩٥٥ ، ولكن ثمة حقيقة أخرى قد يكون لها أثرها فى هذا التأخير ، فأسطورة **إيزيس وأوزوريس** ـ شأن غالبية الأساطير المصرية القديمة ـ يكتنفها كثير من الغموض والاضطراب ، وتتعدد فيها الروايات والتفسيرات ، بل تتعارض ، وما زال علماء الآثار حائرين ومختلفين فى حل رموزها والربط بين أجزائها الممزقة . يقول د . **لويس عوض** :

«.. الروايات فى قصة **أوزيريس** كثيرة ومصادرها متعددة ، فمنها ما هو قديم قدم الأهرام ، أى يرجع إلى خمسة آلاف سنة مضت ، وهذا ما جاء بكتاب الموتى ، وهو ما يعرف أحيانا بنصوص الهرم ؛ ومنها ما هو حديث جدا ، يرجع تاريخه إلى ألفى سنة ، وهذا ما جاء فى كتاب المؤرخ اليونانى بلوتارك واسمه «**إيزيس وأوزوريس**» ، وهو من آثار القرن الأول بعد الميلاد ..

«أما ما جاء فى (**كتاب الموتى**) من صلوات ونقوش جنائزية فهو غامض ولا سبيل إلى ربطه فى قصة واحدة واضحة . فلا مناص إذن من الاعتماد على رواية بلوتارك اليونانى لأسطورة إيزيس وأوزيريس ، ولكن مع الاحتياط الشديد ..

ولهذا الاحتياط أسباب كثيرة ؛ منها أن **بلوتارك** يونانى يروى أشياء مصرية ، فلعله قد فهمها ولعله لم يفهمها ، ولعله نقلها بأمانة ولعله حورها بما يفهمه أهل لغته وجنسه . كذلك منها أن **بلوتارك** قد روى أسطورة **أوزيريس** فى زمن متأخر ، ولعل الأسطورة ذاتها قد تغيرت وتجددت فى آلاف السنين السالفة لعصره ؛ فهو لم يرو الأسطورة الأصلية وإنما روى صيغة منها يعرفها المتأخرون . ولكن شواهد الحال تدل على أن بلوتارك قد روى جوهر الأسطورة مهما كانت تفاصيلها قد تحورت من زمان إلى زمان ، ومن مكان إلى مكان . »(١٤)

فلعل هذا الغموض والاضطراب كانا من العوامل التى أخرت معالجة «الحكيم» لها كل هذه السنوات ، وهو الحريص على دراسة موضوعه وقراءة كل ما كتب عنه وإطالة التأمل فيه والاحتشاد له قبل أن يقول كلمته فيه ، فما بالك إذا كان هذا الموضوع هو «**إيزيس**» الحبيبة إلى نفسه منذ الصبا .. بل الحبيبة إلى نفس كل مصرى .. بل كل مثقف ..

* * *

نشرت المسرحية فى كتاب سنة **١٩٥٥** ، وعرضت على خشبة المسرح القومى فى يناير **١٩٥٧** (١٥) ، فأثارت عند نشرها وعند عرضها مناقشات عدة ، لعل أجداها ذلك الحوار الذى دار بين د . **لويس عوض** ود . **محمد مندور** حول مدى الحرية المسموح بها للكاتب فى التصرف فى جوهر الأسطورة وتفصيلاتها .

فذهب الأول إلى أننا يجب «**أن نتحرز بعض الشىء من التوسع فى الاجتهاد فى سبيل الفن ، حتى يثبت لنا بالدليل الفنى القاطع أن المجتهد أهل لذلك ، فلا نعطى هذا الحق إلا للقادر على احترامه وعلى الإفادة من ممارسته معا ، خشية أن يمارسه كل من لا يعرف الحدود فترتكب الجرائم باسم الفن**

«ولما كان **توفيق الحكيم** ممن يسنون قوانين المسرح المصرى بما يضعونه من نماذج فنية ، فقد كنا نأمل فيه أن يضرب المثل لمحتذيه ولمن يتلقون الفن على يديه ؛ فلم كل هذا التوسع فى الاجتهاد ولو فى التجربة الأولى على أقل تقدير؟

أما اجتهاد الفنان فى سبيل الرأى فلا نقره فى العمل الفنى ؛ لأن العمل الفنى ليس منبرا للتبشير برأى معين ، ولا منصة تدار منها مناظرة بين أشخاص المسرحية ، وإنما هو تعبير بالفكر وبالفعل وبالقول عما فى الحياة المركبة من تناقض وصفاء ، أو من صراع وسلام . وتحوير القصص القديم أو مادة الأساطير لإثبات رأى من الآراء جناية على ذات الفن أكبر من تحويرهما فى سبيل الخلق الفنى الجديد» . (١٦)

وعلى العكس من ذلك رأى الدكتور مندور أن «**توفيق الحكيم** فى مسرحية إيزيس قد أراد ــ وله مطلق الحرية فيما أراد ، بل له الشكر على ما أراد ــ أن ينزل بالأسطورة القديمة من غياهب السماء إلى وضح الأرض ، وهو لا يريد أن يرى فى إيزيس آلهة خرافية تحمل من نسر يرمز لروح **أوزوريس** على نحو ما ترمز الحمامة للروح القدس فى المسيحية ، بل يريد أن يجعل منها المرأة المصرية كما كانت فى عهد الفراعنة ، وكما لا تزال حتى اليوم .. »(١٧)

وأكد د . مندور أن **توفيق الحكيم** «لو حاول الاحتفاظ بالأحداث الأسطورية كما هى وبرموزها لجاءت مسرحيته على أكبر تقدير مجرد تعليقات فكرية على الأسطورة ، ولما أتى الحكيم بجديد يذكر فى مسرحيته التى نعتبرها من خير ما كتب من مسرحيات ، فضلا عن أن الاتجاه الواقعى الذى اختاره قد جعل مسرحيته قابلة للتمثيل على خشبة المسرح ، بل ضمن لها إقبالا جماهيريا معقولا .. »(١٨)

وأيد **عبد الرحمن صدقى** هذا الرأى الأخير ودافع عن حرية الكاتب فى التصرف فى الأسطورة كما يشاء ، ومما قاله :

«إذا كان من النقاد من يجيزون للمؤلف المسرحى أن يتصرف فى أحداث التاريخ بالتقديم والتأخير ، واصطناع بعض التبديل والتغيير ، فما أرى بعد ذلك للنقد سبيلا إلى الإستاذ الحكيم إذا هو تصرف فى أسطورة من أساطير الأولين ليجعل منها مسرحية لا تمت بصلة إلى تمثيليات «**الأسرار**» الدينية الحافلة بالخوارق غير الطبيعية ، التى شاعت فى الأزمنة القديمة والعصور الوسطى . وحسب مؤلفنا المسرحى أنه احتفظ لأشخاص الأسطورة بصفاتهم الواردة فى النصوص والمأثورات .

ومن ذلك ما أظهرته **إيزيس** ــ وهى أحب الآلهة القديمة ــ من اعتماد على ما فى طبيعتها النسوية من المكر والدهاء والخديعة لبلوغ غرضها فى نصرة ولدها» . (١٩)

ولعل الرأيين الأخيرين أن يكونا أقرب إلى الصواب حينما يتيحان للكاتب حرية التصرف فى وقائع الأسطورة ، بحيث يستطيع أن يضفى عليها مضمونا جديدا يعالج القضايا والمشكلات التى تثقل ضمير العصر . فهذه الحرية أجدى بلا ريب على الحياة والفن من الالتزام الحرفى بأدق تفصيلات الأسطورة ورموزها القديمة الذى طالب به الدكتور لويس عوض ؛ لأن هذا الالتزام لن يسفر فى أحسن الأحوال إلا عن صياغة جديدة للأسطورة القديمة . فإذا كانت الأسطورة متعددة الروايات ، حافلة بالتفصيلات والرموز التى اختلف الدارسون فى تفسيرها وتأويل مدلولاتها ، كأسطورة إيزيس وأوزو ريس ، فان الكاتب المعاصر يحار ، ولا يدرى بأى هذه التفسيرات والتأويلات يلتزم ، وأيها يترك لكى لا يتعرض للوم اللائمين .

* * *

ولقد استخدم **توفيق الحكيم** هذه الحرية فى علاج أسطورة **إيزيس وأوزيريس** ، فتصرف فى مضمونها العام ، وحذف كثيرا من تفصيلاتها ، وأضاف إليها تفصيلات أخرى من ابتكاره ولكنه لم يفعل ذلك إلا بعد دراسة دقيقة شاملة لمختلف روايات الاسطورة وتفسيراتها فى كثير من المصادر ، (٢٠) واختار من كل مصدر ما يلائم مضمونه الجديد الذى احتفظ بجوهر الأسطورة ، بعد أن أضفى عليه مفهوما سياسيا معاصرا . وإذا كان قد احتفظ ببعض تفصيلات الأسطورة الأصلية ، فقد جردها فى الوقت نفسه من مدلولاتها الخرافية الخارقة للطبيعة ، كما

استعان ببعضها الآخر فى إدخال ما ارتآه من تعديلات على سير الأحداث وبناء الشخصيات .

وقد قرر هذه الحقيقة بشكل موجز فى مستهل بيانه الملحق بالمسرحية ، حيث يقول :

«ليس المقصود هنا تصوير الحياة الفرعونية ، أو بسط العقائد المصرية القديمة ، بل المقصود هو إبراز أشخاص الأسطورة إبرازا جديدا إنسانيا ، وتخريج معناها على النحو المفهوم فى كل عصر ، وفى العصور الحديثة على الأخص .»[٢١]

وهذا الذى يشير إليه «الحكيم» هو الأساس الذى أقام عليه تصوره الحديث لأحداث الأسطورة ، واستند إليه فى إجراء التعديلات التى أدخلها عليها .

ويزيد د . **حسين فوزى** هذا الأساس وضوحا بقوله :

«.. مؤلف «إيزيس» لم يترك لدينا شكا ، لا فى نص روايته ، ولا فى خاتمته ، فى أنه اقتطع من أشخاص الأسطورة الدينية الآلهية الشطر الإنسانى المحض ، فجعل من «**إيزيس**» فلاحة ، ومن زوجها مزارعا ممتازا ، ومن أعداء أوزيريس صورا للشر والحسد والطمع والوصولية ، ومن الشعب شعبا لا أكثر ولا أقل ، سريع التأثر بمظاهر الأشياء ، سهل القياد لمن يداهن غرائزه ورغباته ، ولكنه ناصر للحق عندما ينبلج صبح الحقيقة أمام عينيه .. » .[٢٢]

وحتى هذا التعديل الكبير الذى جرد الأسطورة من كل عناصرها الخارقة للطبيعة ، أو بتعبير أدق ، من كل عناصرها الأسطورية ، نستطيع أن نجد له سندا قويا فى رواية «**بلوتارخوس**» للأسطورة وبعض تعليقاته عليها ، مثل قوله عن المصريين القدماء : «لم تحو شعائرهم أى شىء غير معقول أو خيالى ، أو خرافى ، كما يعتقد بعض الناس ، ولكن لبعضها أسسا خلقية وعملية ، بينما لا يفتقر بعضها الآخر إلى مغزى تاريخى أو طبيعى .. » .[٢٣] وكذلك قوله :

«.. لذلك إذا سمعت يا «كليا» ما يحكيه المصريون عن جولانهم ، وتمزيق أجسادهم ، وعن كثير من مثل هذه الآلام ، وجب عليك أن تتذكرى ما ذكرناه من قبل ، وأن تعتقدى بأن لا شىء مما يحكى قد حدث ووقع فعلا على النحو الذى روى به .. » .[٢٤]

ويتكرر هذا المعنى فى أكثر من موضع من الكتاب ، حتى يقول قرب نهايته : «.. على المرء ألا يدرس الأساطير على أنها قصص حقيقية ، بل يجب عليه أن يأخذ من كل أسطورة القدر المناسب الذى يتفق والواقع .. »[٢٥]

وهذا الذى ذهب إليه **بلوتارخوس** تؤيده آراء كثير من المؤرخين الذين اتفقوا على أن «أوزيركان يعد فى بادىء الأمر ملكا عاش حقيقة على الأرض ثم قتل ، ومن ثم كان يرمز به للقوى التى تموت فى زمنه ثم تحيا ثانية ، كالنبات والنيل مثلا .. » .[٢٦]

على أن هذا كله لا يعنى أن «**الحكيم**» قد بعد كثيرا عن أصل الأسطورة أو تجاهل أى جزء من أجزائها المهمة ؛ فلعل العكس هو الصحيح . فمن المتخصصين من يرى أن «الحكيم» اقتبس أهم حوادث المسرحية من رواية **بلوتارخوس** نفسه «اقتباسا يكاد يكون صادقا .. »[٢٧] ، ثم يعترض على ما جاء فى بيانه الملحق بالمسرحية من أنه لم يقصد إلى «تصوير الحياة الفرعونية أو بسط العقائد المصرية القديمة » ، ويقول :

«إننا نخالف **الحكيم** فى الشطر الأول من عبارته ، لأنه صور لنا فى أشخاص المسرحية البارزين بعض نواحى الحياة ، والأخلاق ، والعادات المصرية القديمة ، كالصراع بين أوزيريس وتوفون على عرش مصر ، والصراع بين حورس المنتقم لأبيه **وتوفون** ، وحزن **إيزيس** الشديد عليه ، وبحثها عنه فى كل مكان ، وسحر **إيزيس** ، وقصة الوليمة التى أولمها توفون لأخيه **أوزيريس** ، وتمكنه من إغلاق الصندوق عليه وإلقائه فى البحر (غير أن **الحكيم** ابتكر هنا قصة انتشال بحارة إحدى السفن صندوق أوزيريس من البحر وبيعهم أوزيريس إلى ملك بوبلوس ـ جبيل السورية ـ وربما لجأ إلى ذلك لضرورة درامية) ، وسفر **إيزيس إلى بوبلوس** ، وعودتها من هناك به ، ومؤامرة توفون على **أوزيريس** ، وقتله إياه مرة أخرى ، وإلقاء أشلائه فى كل حدب وصوب ، وكفاح **إيزيس** فى تربية **حورس** حتى يكبر وينتقم من عمه **توفون** ، واتهام **توفون** لحوريس بأنه ابن غير شرعى **لأوزيريس** ...الخ (ثم إن «**الحكيم**» ابتكر أيضا حضور ملك بوبلوس إلى مصر ليقص على الشعب الذى يحاكم حورس ، وتوفون ، قصة صندوق أوزيريس ، فيعلم الشعب الحقيقة ، ويثور على توفون ، فيهرب طلبا للنجاة ، ويستولى حورس على عرش مصر) .. »[٢٨]

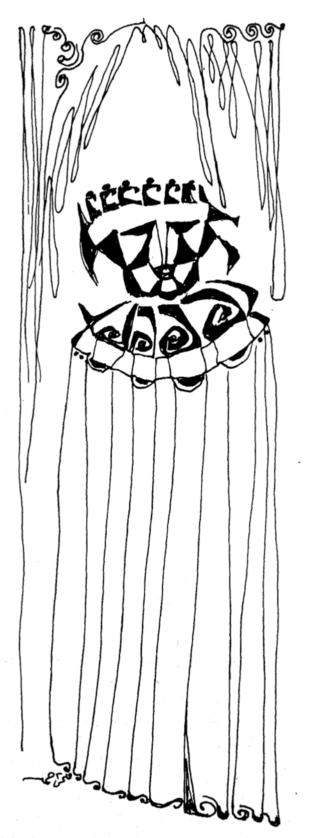
وهذا يؤكد أن «**الحكيم**» أفاد كثيرا من رواية بلوتارخوس للأسطورة ، فهى أكمل رواية وصلتنا لها ، برغم ما يقرره **بلوتارخوس** نفسه من أنه رواها «موجزة أشد ما يكون الإيجاز ، بعد أن حذفت منها كل ما لا يفيد وما لا لزوم له » .[٢٩]

ومع ذلك فلم تكن رواية **بلوتارخوس** هى المصدر الوحيد الذى اعتمد عليه «الحكيم» ؛ ففى المسرحية مواقف وأحداث لم ترد فى رواية **بلوتارخوس** ، ووردت فى مصادر أخرى ، لعلنا نتبين بعضها من خلال تحليلنا لنص المسرحية .

* * *

إن **أوزيريس** ليس بطل المسرحية ، ولا الأسطورة ، وإن كان المحرك الرئيسى لأحداثهما . والصراع المحتدم فيهما بين **طيفون** من جهة ، **وإيزيس** وابنها **حوريس** من جهة أخرى .. وهو فى المسرحية عالم ومخترع . «.. لولاه ما استطاع الفلاح أن يزرع ، ولا حضارتنا أن تكون .. إنه مخترع المحراث والشادوف ، ومشيد الجسور والقناطر .. » (المسرحية ، ص ١٧) .

وفى مستهل المسرحية نعلم أنه مشغول باختراع «ساقية جديدة تخرج من الماء أضعاف ما تخرج السواقى القائمة . » ، ثم ما يلبث **أوزيريس** أن يتحول ـ مع تتابع الأحداث والمواقف ـ إلى رمز للعلم والمعرفة . فحين يوقع به أخوه طيفون ويضعه فى صندوق براق يلقى به فى النيل ، نجد غلاما صغيرا يخاطر بحياته ويلقى بنفسه وسط التيار الجارف فى الليل



كان عبد الله غيث يلعب دور « الأخ » ، وكان سياق النص يقضى بأنه إذا بدأ تنفيذ خطته وهو يخطب فى الجماهير (وكانت هذه الخطة تقضى بتغيير جذرى فى سياسة الشركة ، وهذا التغيير يضر بمراكز أعضاء مجلس الإدارة) فإن الخطب القديمة للأخ ، والمسجلة على شرائط ، تنطلق من مكبرات الصوت بحيث تطغى على صوته الجديد وتطمسه . وهنا تنزل من السوفيتا ستارة سوداء لتحجب الأخ عن الأنظار .. إلى الأبد .

كان العرض كاملا ومستقرا ، وكان المفروض أن يفتح للجمهور بعد أيام قليلة ، بمعنى أننى أنهيت عمل المخرج ، وأصبحت وظيفة التدريبات النهائية إتاحة الفرصة للفنانين والفنيين لمزيد من الحفظ والضبط . ولم يكن يخطر ببالى أن أجرى بالعرض تعديلا أى تعديل . غير أن القاعدة فى العمل الفنى أن يكتشف الفنان بين آن وآخر مجالا للمسة هنا ولمسة هناك ، سعيا إلى مزيد من الجودة .

وعندما انطلقت مكبرات الصوت تطمس الكلمة الجديدة للأخ ، واستعد عامل المناظر لإسدال الستار الأسود ، لمعت فى ذهنى فكرة جديدة ، وفى ثوان أقررتها ، وإذا بى – تلقائيا – أصيح بوقف مسير البروفة ، وأقول لعبد الله غيث : لن ننزل الستارة السوداء ، أما أنت فبمجرد إحساسك بأصوات مكبرات الصوت التى ستنطلق لتشوش عليك ، انزل من على المنبر وارفع صوتك حتى يطغى على أصوات المكبرات ، واهبط إلى الصالة ، وشق صفوف الجماهير بخطبتك . وإذا بصوت صارخ كالرعد ينطلق من الصفوف الخلفية للصالة : لا . هذا ليس فكر يوسف إدريس ، هذا فكر سعد أردش .. أنا أريد له أن يموت ، ويجب أن يموت ... كان صوت يوسف إدريس ، ولم أكن أعلم بوجوده فى الصالة ، ولو علمت لعرضت عليه الفكرة أولا . وعلى أية حال فلقد انتهت الأزمة بينى وبين الصديق يوسف إدريس بعد أيام قلائل بسبب مصادرة المسرحية ليلة الافتتاح .

هذا مثال مما يمكن أن يجريه المخرج من تغييرات فى البنية الفكرية للنص ، وإن كان التغيير الذى أشرت إليه فى جزئية تفصيلية ، ولا يتعارض تعارضا جذريا مع الأساس الفكرى للمسرحية من حيث هى نقد لالتزام الحكم بمنهج فكرى واحد ، وتجريمه – أو تحريمه – للمناهج الأخرى .

(٢) الأسلوب .

عندما يختار الكاتب لمسرحيته الأسلوب الواقعى ، أو التعبيرى ، أو التجريدى ، أو الرمزى .. الخ . فإنه لايختار ذلك الأسلوب اعتباطا . إن الأسلوب هو الهوية الشرعية للمسرحية ، وبدونها تفقد شخصيتها وتصبح شيئا آخر . نحن لا نتصور مثلا إخراج مسرح تشيكوف خارج إطار الواقعية ، ولو حدث هذا لتوارى تشيكوف وفقدت نصوصه كل ما فى بنيتها من دم ولحم .. وشعر[٦] . غير أننا قد نتفق على أن الواقعية ليست طريقا واحدا مقفلا ، وأن واقعية تشيكوف التى تتغلغل فى أعماق شخصياته بحثا عما كان يجب أن يكون ، وعن الأسباب الحقيقية التى أدت إلى استحالة وقوعه ، هى نوع فريد من الواقعية التى ينسجها شاعر . ومن هنا فإن من الممكن أن تزيد جرعة الشعر فى عرض وأن تقل نسبيا فى عرض آخر لنفس النص . ولكن مخرجا ما لن يجرؤ على معالجته بغير المنهج الواقعى ، وإلا فإنه يقع فى خطيئة التحريف . واللغة التى

يلجأ إليها الشاعر المسرحى ليست شكلا من الأشكال يمكن أن يتبدل حسب مزاج المخرج . ولست أعنى باللغة هنا مجرد الصياغة اللغوية ، ولكنى أعنى باللغة أيضا كل العناصر التى يوظفها الشاعر ، توصلا إلى صيغته الدرامية . نحن نلاحظ مثلا أن المسرح الكلاسيكى يضم أنماطًا كثيرة من الكلاسيكية ، ويكفى أن نلاحظ الفرق بين نصوص الكلاسيكية القديمة فى المسرحين الإغريقى والرومانى وبين نصوص الكلاسيكية الحديثة فى عصر النهضة . لكل منها صيغته ، ولكل منها نهجه ، رغم انتمائها إلى مذهب واحد . والسؤال الذى يمكن طرحه هنا : هل هناك وصفة ثابتة لعرض هذه المذاهب وغيرها على مدى الزمان ؟ ! لا بطبيعة الحال ، فالمذاهب أنهار واسعة كما أشرت عند الحديث عن واقعية تشيكوف ، والفنان ابن عصره ، وابن بيئته ، ولا شك أن المخرجين والممثلين والموسيقيين والتشكيليين يطورون فنونهم بحسب تطور الزمان ، وتقدم العلوم ، وتواتر الاكتشافات . وعلى سبيل المثال فإن إيقاع الحياة الاجتماعية يتغير بتغير الزمان والمكان ، ومن المستحيل ألا يطبع المخرج عرضه المسرحى بإيقاع زمانه ومجتمعه .

المخرج إذن يسعى إلى ابتكار المعادل المسرحى لمفردات لغة الكاتب . ومهما اختلفت هذه المعادلات المسرحية عند المخرجين ، فإنها لابد أن تتفق فى شىء واحد وأساسى : أسلوب الكاتب ؛ فكل نص يملى أسلوبه . ولكن لما كان من العسير أن يحكم أسلوب واحد نقى من كل التأثيرات لأساليب أخرى عملاً فنيا مركبا كالنص المسرحى ، فإن المخرج قد يلتقط أحيانا بعض السمات الأسلوبية الفرعية فى النص ليتخذها أسلوبا رئيسيا ، كوشائج الرمزية فى مسرح إبسن ، أوكوشائج الواقعية فى تراجيديا يوربيدز . وفى كل الأحوال فإنه من المفيد أن نشير إلى أن المسلمات والمعايير التى تحكم الفن لا تصل إلى مستوى القواعد الجامدة التى تحكم العلوم والرياضيات . ومن هنا فإن الفيصل الحقيقى فى هذا المجال هو الحس المرهف عند الفنان . وكلما كان الفنان مثقفا وناضجا اقترب إحساسه الفنى من الموضوعية ، وابتعد عن الذاتية .

(٣) نوع المسرحية أو جنسها .

التقسيمات المسرحية كثيرة ، وهى تزداد وتتعدد كلما تطور المجتمع حضاريا ، لتعكس تحولاته النفسية والاجتماعية والفلسفية . ولقد بدأ المسرح بتقسيم واحد رئيسى إلى تراجيديا وكوميديا ، ولكن كلا من هذين القسمين أخذ ينشطر إلى اتجاهات ، بل إننا نميل اليوم ـ ومنذ بدايات القرن العشرين ـ إلى التسليم بعدم وجود التراجيديا النقية أو الكوميديا النقية ، فلم يعد الأمر مقصورا على إضافة نوعية ثالثة هى التراجيكوميديا أو الكوميتراجيديا ؛ بل إن كل نوعية من النوعيتين التقليديتين قد خطت لها فروعا متعددة . وزاد الأمر تعقيدا دخول الموسيقى والغناء إلى المسرح ، فأصبح هناك «مسرح غنائى» ذو تقسيمات عدة ؛ ثم دخول الرقص بأشكاله المختلفة ، بالإضافة إلى مقومات أخرى تكون نوعية جديدة باسم «المسرح الاستعراضى» . إلى أىٍّ من هذه النوعيات مثلا يمكن أن ننسب مسرح لوركا ؟ هل هو من التراجيديا ، أم من المسرح الغنائى ، أم هو من نوع المأساة الحديثة التى تقوم على أغانى الشعب وتتولد منها ؟ .

والذى يهمنا فى هذا المجال هو أن المخرج ملزم بالنوعية التى تندرج تحتها المسرحية ـ مهماكانت هذه النوعية بسيطة أو مركبة . فليس له الحق فى تجاوز الاتجاه الذى اختطه المؤلف لمسرحيته ، والذى لا يقتصر ـ بطبيعة الحال ـ على مجرد النية ، أو على مجرد تنظير النقاد ، وإنما يتبدَّى واضحا فى سياق كلمات النص ، ونبضات الشخصيات ، والمناخ الاجتماعى الذى يلف المسرحية فيسكنها إلزاما تحت نوعية من نوعيات المسرح ، أو جنس من أجناسه .

ولعل خروج بيتر أوتول عن حدود هذا الالتزام ، كما أشرت سابقا ، هو الذى أدى إلى تفاقم الأزمة وانتهائها باستقالته . وهو ليس مخرجا عاديا ، بل رائد من رواد المسرح الحديث فى أوربا .

بعض أوجه التناقض بين مؤلف النص ومؤلف العرض

بالرغم من الحديث عن التزامات المخرج قبل المؤلف ، فإنه من العسير ، بل قد يكون من المستحيل ، أن نتخيل إمكانية **التطابق** بين تصورات كل منهما ، فلقد يبنى المؤلف لنفسه أحلاما وهو يبدع النص ويصوغ أحداثه وشخصياته ؛ ولقد يحلم المخرج بشكل آخر لإبداعه ، دون أن تتغير المادة الرئيسية للإبداع (النص) . ومن هنا فلابد من أن تحكم الثقة العلاقة بين المؤلف والمخرج ، ولا بد أن يؤمن كل منهما بحدود حقه والتزاماته قبل عمل الآخر . وإذاكنا قد تحدثنا حتى الآن عن حقوق المؤلف فى مواجهة المخرج ، فإننا يجب أن نلقى نظرة على حقوق المخرج فى مواجهة المؤلف . ولعل طلب المخرج لهذه الحقوق هو الذى يثير فى العادة بعض التناقضات .

قضية الثقة

تثير قضية الثقة بين المؤلف والمخرج كثيرا من الصعوبات . ولقد أثرنا إحدى هذه الصعوبات عندما تحدثنا عن الموقف الفكرى الذى يقوم عليه النص ؛ ذلك أن الموقف الفكرى للإنسان ليس دائما من المواقف المعلنة بشكل علمى وقاطع ، بل إنه قد تنتابه أحيانا كثير من المتغيرات ، أياما كانت مبرراتها . وفضلا عن ذلك فلقد يتحد المبدعان فى اعتناق منهج فكرى واحد ، ومع ذلك تختلف وسائلها إلى تحقيق الغاية . ومناهج التعبير ووسائله قد تشكل صعوبة من الصعوبات التى تهز الثقة بين الكاتب والمخرج ؛ فأياً ما كانت درجة اتفاقهما فى الأسلوب ، فليس من شك فى أنهما سيختلفان فى منهج التعبير عن نفس الأسلوب ، بل إن المخرج قد يُغلب على أمره رغم حسن النيات ، عندما يتعاون مع فنان أو أكثر ممن لا يملكون القدرة على سلوك هذا المنهج أو ذاك . ولست أعنى بالقدرة هنا مجرد التمكن من وسائل التعبير لتحقيق المنهج المطلوب فحسب ، فالفنان الذكى قابل للتطور والتجديد على الدوام ، ولكن الأمر قد يصطدم بالاقتناعات والتقاليد التى نشأ الفنان فى ظلها وانطبع بها إلى درجة الإيمان . وأذكر فى هذا المجال أن ممثلا كبيرا رفض تلبية رجاء وجهته إليه أكثر من مرة بأن يوجه بعض الجمل لصالة الجمهور ، فلما ألححت عليه توقف عن العمل وسألنى : كيف تريد أن أوجه هذه الكلمات للصالة بينما هى فى الواقع موجهة للشخصية التى يقف ممثلها بجانبى ؟ ! هنا فقط أدركت أن تناقضا جوهريا يقوم بينى وبين الممثل الكبير ، وأن التناقض ناشىء من إيمانه الكامل بمنطق «الطبيعية» ،

ومن إيمانى الكامل بمنطق «المسرح مسرحا» ، وكان مجرد إدراكى لذلك كافيا للكف عن المحاولة ، لأن الإصرار سيقتضينى بالضرورة فتح مناقشة علمية ليس مكانها ولا زمانها جلسة التدريب . وفى مرة أخرى كان العمل مهدداً بالتوقف لأن ممثلا كبيرا رفض رفضا قاطعا تمثيل شخصية إله من آلهة الإغريق لأسباب تتصل بالعقيدة الدينية للممثل ، وكان لابد لإقناعه من جلسة طويلة جانبية

إن المخرج يتعامل مع أعداد من المواهب البشرية ـ فنانين كانوا أو فنيين ـ وهو يحاول جاهدا أن يوجه مهاراتها نحو المجرى التعبيرى الذى حدده هو مسبقا ، وليست هذه المهارات مجرد تقنيات مجردة ، ولكنها تقنيات توجهها الإرادة الفردية للفنان ، ويهذبها إحساسه ووجدانه وذكاؤه ، ولقد تتدخل فى توجيهها أحيانا شهوة الفنان إلى الاستيلاء على إعجاب الجماهير ، مهما كان الثمن . فى أحد العروض التى بذلنا فى إعدادها جهدا شاقا ، ثم أحببناها ، فى المسرح القومى فى الستينيات ، ظللت طيلة التدريبات أوجه ممثلة كبيرة بعيدًا عن المنهج الميلودرامى ، وكنت أعلم ميلها الشديد إلى هذا المنهج ، وكنت أعلم أيضا أن الشخصية التى تؤديها يمكن أن تقود إلى قمة الميلودراما ، واتفقنا ، والتزمت منهجى فى التدريبات الأخيرة ... وفى ليلة الافتتاح ، وكنت أقف بالكواليس ، أدارت الوجه الآخر ، الوجه الميلودرامى الصرف ، وضجت الصالة بالتصفيق حتى كلت أيديها ، وكانت هى تعرف ذلك ، وكنت أيضا أعرف . وعاتبتها ، فقالت لى ، «ياعم سعد .. كل المسرح قبل ما ياكلك » .. ! ! لقد فضلت الممثلة الكبيرة ـ عن وعى كامل ـ تصفيق الجمهور ، على الالتزام بتوجيهات المخرج ، وهى توجيهات تغطى فى النهاية التزامه بالأمانة قبل النص ومؤلفه ، ولم تكن الممثلة الكبيرة عاجزة عن التزام الوجه الآخر ، وكان ما أسميه عادة بالأداء العقلانى .

المخرج والاقتصاد

يقال إن المخرج سيد العرض ، بمعنى أنه القائد الأعلى والمرجع فى كل صغيرة وكبيرة ، ابتداء من التخطيط ، وإلى نهاية التنفيذ . ولكن هذه السيادة يحدها فى الواقع كثير من العوامل ، تحدثنا عن أحدها عندما أثرنا موضوع المواهب البشرية كمادة رئيسية للإبداع ، ويمكن أن تثار بهذا الصدد محدودية القدرة على اختيار هذه المواهب ، وبوجه خاص إذا كان يحكم هذا الاختيار مبدأ العرض والطلب . ويطرح مبدأ العرض والطلب عامل الاقتصاد فى إعداد العرض المسرحى . وإذا كان المخرج المعاصر قد أصبح فى أوربا صاحب التقرير وصاحب الرأى فى تحديد ميزانية العرض ، فإن حريته مع ذلك تظل مقيدة بكثير من العوامل ، يأتى فى مقدمتها القدرة المالية للمؤسسة المنتجة . ولما كانت ميزانية العرض تتحكم فى اختيار الخامات البشرية وغير البشرية ، فإنها ستتحكم بالضرورة فى طموحات المخرج والمؤلف على السواء . وعلى سبيل المثال فإن من المؤكد أن رفض خامة معينة للديكور أو للأزياء لغلاء سعرها قد يؤدى بالمخرج ـ إذا قبل البديل الرخيص ـ إلى تنازل يخل بمخططه للإخراج . ودون شك فإن الرضا بممثل ضعيف ، أو مصمم ضعيف ، لنفس السبب ، سيؤدى إلى خلل أكثر خطورة .

المخرج والجمهور

قلنا إن المؤلف يكتب مسرحيته وينشرها فى كتاب للقارئ ، والقارئ يشترى الكتاب ليقرأه ، وليس فى النهاية ملزماً باستكمال قراءته ، ولا لوم عليه إذا أعاده إلى مكانه فى رف المكتبة بعد قراءة صفحة أو بضع صفحات .

والعرض المسرحى شىء آخر ؛ إنه يطرح على المخرج التزامات أبعد كثيرا من التزامات الكاتب فى مواجهة القارئ ؛ ذلك أن المخرج يخاطب جمهورا تدفعه أجهزة الإعلام والدعاية إلى شباك التذاكر ، ولقد يكون اشترى تذكرته حبا فى الكاتب أو فى الممثل أو فى المخرج ، أو إعجابا باتجاه المسرح ؛ ولقد يكون اشترى تذكرته أيضا لأنه يريد أن يقضى بعض وقته فى المسرح ، بحثا عن المتعة الجماعية ـ متعة القطيع . وفى هذه الحالة فلابد ـ لكى يبقى فى مقعده حتى نهاية العرض ـ أن يكون مستمتعا . والعرض المسرحى فى الحقيقة فن من فنون «الفرجة» ؛ والفرجة لاتتم بدون المتعة . هنا يجب أن يضع المخرج فى خطته قضية المستويات العلمية والمزاجية بين صفوف الجمهور ، وأن جمهوره ليس قارئا فقط ، وليس مستمتعا فقط ، ولكنه مشاهد أيضا . وللمشاهدة الجذابة الممتعة قوانينها ومعاييرها التى قد تختلف كثيرا أو قليلا عن تصورات الكاتب وهو يكتب . لست أتحدث هنا عن التنازلات من أجل اجتذاب الجمهور ؛ فالتنازلات مبدأ مرفوض عند الفنان الذى يحترم نفسه ويحترم فنه ويحترم جمهوره أيضا ، ولكنى أتحدث عن المتعة والجاذبية . والمتعة والجاذبية يمكن أن يتحققا من خلال الإبداعات الشاعرية للمخرج والممثل والتشكيلى والموسيقى .. الخ . وهذه الإبداعات يمكن أن تتجاوز الحدود التى تصورها المؤلف لنصه ، كما يمكن أيضا أن تضطر المخرج إلى شىء من التبديل والتحوير فى صياغة النص الأدبى ، بما لا يتعارض مع جوهره . وفى هذا المجال فإن المخرجين ينتهجون طرائق عدة يتجاوز بعضها حدود الأمانة قبل النص ، ويبقى بعضها الآخر فى حدود هذه القاعدة . فبينما نجد أن مخرجا كقسطنطين استانسلافسكى يحاول أن يحقق الحياة للنص بتجسيد الحياة الداخلية للشخصيات وعلاقاتها ، وأن مخرجا آخر كجاك كوبو يهتم بالتشريح اللغوى للنص على خشبة مجردة أو عارية ، نجد مخرجا كأنتونان أرتو يتلمس جذب الجماهير فى لغة السحر والشعر ، وهو يبتعث هذه اللغة من روح النصّ ، دون اهتمام بحرفيته . أما المخرجون المعتدلون فيكتفون بإعادة ترتيب النصّ ، حسب بنية درامية ممتعة يتصورونها للعرض ، حتى لو اقتضى هذا الترتيب تقديم بعض المشاهد أو تأخيرها ، أو حذف بعض الفقرات .

لعنة الشهرة

إذا كان العرض والنص وجهين لعملة واحدة ، فإن لكل من الوجهين مبدعا ، بل إن كثيرا من المبدعين يشتركون فى تجسيد العرض ، ولا شك أن كلا المبدعين يهفو إلى الحصول على إعجاب الجماهير . إنهم ـ فى داخلهم ـ يشكلون مجموعة سباق ؛ وهو ما يجب أن يحسن المخرج الذكى استغلاله ليقدم إلى الجماهير خير ما عند هذه المجموعة . غير

أن واحداً من هؤلاء المبدعين قد يشتط عن السباق فتسوقه غريزة حب الظهور ، أو شهوة الشهرة ، إلى أن يستبد وحده بثمرات العرض ـ إذا كان ناجحا ـ فينسب لنفسه فضل إنجاحه . ولقد يلعب النقد مثل هذا الدور ، إذا لم يلعبه الفنان نفسه ، فيقول إنه لولا «فلان» لسقط العرض ؛ وعلى العكس من ذلك فإن فنانا ما قد يتنصل من مسئولية العرض ـ إذا كان فاشلا ـ فتقع مسئولية فشله على غيره من الفنانين المشاركين . والحق أن الكاتب هو آخر من يملك توجيه هذا الأمر ، فقد انتهت مهمته بمجرد الانتهاء من صياغة النص الأدبي ، أو قد يكون لسبب من الأسباب غائبا ، إذا كان أجنبيا أو من سكان العالم الآخر . وعلى هذا فإن سباق الشهرة يصبح فى الغالب مقصورا على المخرج والممثل والمصمم .

ويلعب سباق الشهرة دورا مهما فى تجسيد التناقض بين النص والعرض . ولقد يصل هذا التناقض أحيانا إلى تفجير خلافات فنية أو فكرية كان من الممكن ألا تظهر إذا لقى العرض مصيرا مختلفا . ولقد حدث لى مثل هذا الخلاف مع أحد كبار الكتاب المصريين بعد حوالى شهرين من العرض الناجح ، ومن العسل المصفى بيننا . ولقد كان السبب المباشر لسلوك المؤلف ، الذى قلب ظهر المجن ـ كما يقولون ـ على المخرج والإخراج ، إصرار النقد المكتوب وغير المكتوب على أن الإخراج أنقذ النص .

الأمل فى التكامل

تحدثنا عن نقاط اللقاء الإلزامى الكامل بين المؤلف والمخرج ، ثم عرضنا بعض ظروف الاختلاف أو التناقض ، ويبقى أن نقرر أن خير الأمور فى هذا المجال هو أن يتحقق التكامل بين المبدعيْن . والحقيقة أن هذا ممكن ، بل إنه يقع بحق فى اللحظات الأولى للقاء ، ولكن التكامل قد يبقى فى حدود النظرى برغم حسن النيات ، لسبب أساسى ومشروع سبق أن عرضنا له عرضا سريعا ، هو اختلاف لغة التعبير عند الكاتب عنها عند المخرج .

المؤلف المخرج والمخرج مؤلف العرض

يمزح الناقد الإيطالى الكبير سلفيو داميكو إذ يشبه العلاقة بين الكاتب المسرحى والمخرج المعاصر بالعلاقة بين الإنسان والحصان الذى لجأ إليه ليخلصه من الغزال فاشترط عليه أن يضع له اللجام ويركبه . والواقع أن هذه المزحة توسع الهوة بين المؤلف والمخرج ؛ إذ تشبه الأول بالحصان الذى نجح الثانى فى ترويضه ، ثمنا لإنقاذه من الغزال ، والغزال هنا هو الممثل النجم الذى كان قد استبد لنفسه بكل السطوة فى العرض المسرحى .

لقد بدأ المؤلف المسرحى مخرجا لنصه كما قدمنا ، ولكن الزمن يتطور ، والمهنة المسرحية تتطور ، ومفهوم المسرح يتطور بحسب تطوره كمؤسسة ثقافية . كان المسرح عند الكلاسيكيين تطهيرا للنفس عن طريق ابتعاث الشفقة فى نفس الإنسان من مصيره المحتوم فى مواجهة القدر ؛ ولذلك كانت الكلمة هى المرجع والشكل والمحتوى ، وما كان العرض يتطلب أكثر من مجموعة الممثلين والمنشدين القادرين على ضبط المعانى التى أودعها الشاعر كلماته . وعندما أشعل الطبيعيون ثورتهم فى فرنسا وأوربا ليعالجوا سلبيات الرومانتيكية كان لابد أن تتغير خارطة المهنة المسرحية بشكل كامل ؛ فلم يعد العرض المسرحى تجسيدا للصراع بين الإنسان وقدره الفيزيقى أو الميتافيزيقى ، بل أصبح دراسة للإنسان فى بيئته الإنسانية ، اجتماعيا واقتصاديا وسياسيا . ولقد ترتب على فرض عنصر «البيئة» فى الفراغ المسرحى أن تتعدد مشاكل تجسيد هذا الفراغ من خلال تخصصات مختلفة . ثم عاش الإنسان عصر التخصص ، والتخصص الدقيق ، فأصبح من المستحيل أن ينفرد شخص واحد بإبداع الصورة المسرحية ، حتى ولو كان المؤلف ، المبدع الأصلى للكلمة .

من هنا اكتفى المؤلف ـ مختارا ـ بإبداع الكلمة ، ومن هنا كان لابد من توزيع الاختصاص فى شئون العرض المسرحى بين عدد كبير من المبدعين ، وكان لابد بالضرورة أن يتولى قيادة هذه الإبداعات المركبة شخص واحد ، يخطط ، ويوجه ، ويراقب ، توصلا إلى **وحدة فكرية فنية** . والمخرج ـ تلك الطاقة الإبداعية المتعددة المعارف ـ يلجأ فى سبيل ذلك إلى لغات مختلفة ، وتعد الكلمة فرعا واحدا من هذه اللغات وإذا كان أداء الممثل أو الفنان التعبيرى بوجه عام هو المعادل المسرحى لكلمة المؤلف المنطوقة والمجسدة بالإشارة وبالحركة ، فإن على المخرج أن يوظف الفنون الأخرى للحصول على معادلات مسرحية للغات أخرى ، كالتشكيل والموسيقى والإضاءة .. الخ . ، وعليه أيضا أن يوحّد كل هذه المعادلات فى تركيبة شاعرية هى العرض المسرحى .

ونادرا ما يتملك الكاتب المسرحى فى عصرنا ـ عصر التخصص الدقيق ـ القدرة على التعامل التقنى مع كل هذه الوسائل التعبيرية ؛ لذلك فإنه يترك هذه المهمة للمخرج ، مقدرا ما فى هذا من مخاطر . ولعل تفاقم هذه المخاطر هو الذى حدا بعدد من كبار كتاب المسرح المصريين أن يعلنوا فى أواسط الستينات أنهم سيخرجون مسرحياتهم بأنفسهم ، ولكن الأمر قد توقف عند حد الإعلان من حسن الحظ ، وإلا لكان المخرجون المصريون قد تركوا الإخراج وتحولوا إلى التأليف .

● هوامش

(١) من المسلم به أن العرض فى هذه الحالة سيكون خلوا من جانب أساسى من الإبداع ، وهو إبداع المخرج فى عمله وفى توجيهاته لمجموعة الفنانين والفنيين المشاركين فى العرض .

(٢) عن دراسة لجاك كوبو بعنوان الإخراج : **La mise en Scéne** فى الإنسيكلوبيديا الفرنسية (١٩٣٥) ، مترجمة للإنجليزية فى كتاب «مخرجون فى خلال جلسات الإخراج» ـ توبى كول وهيلينى كريش ـ لندن ١٩٦٤ . وقد أوردت جانبا هاما من هذه الدراسة فى كتابى «المخرج فى المسرح المعاصر» ـ عالم المعرفة ، العدد ١٩ ـ الكويت ١٩٧٩ .

(٣) المرجع السابق .

(٤) ليس هناك أى تعارض بين التزامات المخرِج قبل نص المؤلف وبين اعتباره مؤلفا للعرض ، إذا سلمنا بأن العرض خليقة فنية تختلف تماما عن النص ، على الرغم من أنها تتخذ منه عناصر حياتها ، والأمر أشبه ما يكون بالأم ووليدها الذى يتخذ شخصيته المستقلة تماما عن أمه كلما تقدم به العمر .

(٥) نشرت فى مجلة المسرح ، العدد ٦٢ ، مايو ١٩٦٩ . وقد صدر قرار سياسى بحظر العرض ليلة الافتتاح بمسرح الحكيم .

(٦) أخرج بيتر أوتول فى العام الماضى مسرحية «مكبث» لشكسبير فى إطار ملهاوى فأدى ذلك إلى أزمة انتهت باستقالته من المسرح القومى البريطانى .

خالق النص ... وصاحب العرض

□ نعمان عاشور

قد يبدو أن مشكلة الخلاف بين المؤلف والمخرج من المشاكل التى يمكن تسميتها بالمشاكل الجانبية فى مسار المسرح وتطوره .. ولكنها فى الحقيقة وبالنسبة لمسرحنا المصرى العربى تعتبر من المشكلات الرئيسية ذات الأبعاد العميقة التى ارتبطت ولاتزال ترتبط بتطورات نشاطنا المسرحى ، وبخاصة فى السنوات الأخيرة التى تواجه فيها حركتنا المسرحية ـ وتتعرض ـ للكثير من المهالك ، ولا أقلها مهالك المخرجين فى مزاعمهم القاصمة ، عن أنهم حسب مايطلقون على أنفسهم «أصحاب العرض المسرحى»

وأحب من البداية ألا يفهم من كلامى أننى أحاول الانتقاص من أهمية المخرج ، كعنصر جوهرى ، من عناصر وجود المسرح فى أى بيئة ، شأنه فى ذلك شأن المؤلف والممثل والجمهور ، وهى العناصر التى تقوم عليها العملية المسرحية ، والتى يتممها الاخراج كعنصر رابع فى الفريق لأن المسرح بطبيعته عمل جماعى .. ولايفهم أيضا أننى أتحامل على أحد من المخرجين الذين قاموا بإخراج مسرحياتى ، بل على العكس ، فإننى قد أكون أكثر أصحاب النصوص حفاوة بالمخرجين ، وأشدهم إيمانا بدور المخرج فى المسرح ، لأننى أعتقد أنه دور خلاق يتجاوز حدود تقديم العرض ، أو تفسير النص ، إلى المشاركة اللاصقة مع المؤلف ، فى رؤياه الإبداعية . وإذا كنت قد طالبت منذ عدة سنوات بإخراج مسرحياتى بنفسى ، فلم يكن ذلك إلا نتيجة لما أخذت به منذ البداية ، وهو حراسة الرؤية الدرامية التى تعبر عنها مسرحياتى ، بعد أن بدأت تجور على الحركة المسرحية مزاعم ، ومحاولات الاستهانة بالنصوص ، من جانب العديد من المخرجين ، نتيجة لخفوت حركة التأليف ، ونتيجة لما عادوا به من بعثاتهم الدراسية فى الخارج ؛ وقد حشدت مداركهم ، بما يجتاح المسرح الأوربى ، من تيارات ، واتجاهات ، ومنحنيات ، هى أبعد ما تكون عن حقيقة أوضاع مسرحنا ، وتطورات نمائه ، كمسرح بدأ فيه التأليف متأخراً ، ولفترات قليلة خاطفة .

معالم الصورة

ويحسن أن أقدم صورة عامة ، لأوضاع مسرحنا ، وبعض معالم تاريخه ، لمحاولة استكشاف دور المخرج فيه . ولكنى قبل ذلك ، أمهد للظاهرة الدرامية فى أدبنا المعاصر ؛ ذلك أن أدبنا على مدى تاريخه البعيد ، والقريب ، افتقر طويلاً إلى التعبير الدرامى . ولم يظهر هذا التعبير إلا متأخرا ، وفى فترات سابقة متقطعة . إننا لم نعرف التأليف المسرحى إلا بعد أن استكملنا معرفتنا بالقصة القصيرة ، ثم بالتراجم ، ثم بالرواية الطويلة ، ناهيكم عن الشعر قوام أدبنا العربى من منشأه . ودعكم من مزاعم ما يحتويه التراث العربى الزاخر من مقومات ، أو مكونات درامية ، فى أقاصيصه ، وسيره ، وملاحمه ، وأساطيره ، وأبطاله الخ .. فكلها لا تشكل أكثر من مادة خام ، لكتابة المسرحية .. أما الكتابة المسرحية فقد ظهرت عندنا كما أسلفت على صورة متقطعة غير متكاملة ، ولم تأخذ وضعها الصحيح الذى أخذته القصة القصيرة فى الثلاثينيات ، وما قبلها ، وأخذته الرواية الطويلة فى الأربعينيات ، وما بعدها .. **إلا على بداية الخمسينيات ، والفضل الأكبر لتوفيق الحكيم وشوقى وعزيز أباظة ومحمود تيمور وباكثير ، ومن قبلهم فرح أنطون ومحمد تيمور إبان العشرينات .. إنهم أقبلوا على الكتابة المسرحية ، واستطاع توفيق الحكيم برصيده الضخم أن يدخل إلى أدبنا العربى ، الكتابة المسرحية ، وأن يضمنها فى كتاب ، جنبا إلى جنب ، مع القصة والرواية ودواوين الشعر ، وكانت هذه الخطوة بمثابة الخطوة الأولى ، لإدخال الكتابة المسرحية بين ألواننا الأدبية المعروفة ..**

لكن هذه الخطوه بحكم ظروفها ، وتاريخها ، وطبيعتها الأدبية الصرف ، كانت خطوة ناقصة ، لأنهم قدموا للمسرح نصوصاً مكتوبة ،

أغلبها غير قابل للتمثيل ، أو العرض المباشر على الجمهور .. ولم تستكمل هذه الخطوة إلا بعد قيام ما اصطلحنا على تسميته بمسرح الستينيات ، وهو مسرح قام على تأليف النصوص المسرحية ، ذات القيمة الأدبية ، والقوام الفكرى ، والفنى ، المستمد من تجربتهم السابقة ، والذى استوفى ما كان ينقص هذه التجربة ، من قابلية النص المكتوب للعرض المباشر ، على الجمهور ، بصرف النظر عن تضمينه فى كتاب . وتلك ، كانت أهمية وقيمة وفاعلية مسرح الستينيات ، كتتويج حتمى ، لما ظل يعانيه المسرح منذ بداية ظهوره فى البيئة العربية ..

المبعوثون الأول

كانت أهم ظاهرة تنقص تطور الأدب العربى المعاصر فى كل البيئات العربية بدون استثناء .. هى الحاجة الماسة إلى التعبير الدرامى . وعى ذلك منذ بداية الأمر رفاعة الطهطاوى ،إبان قامته بباريس وحبذه ودعا إلى الأخذ به .

وانتهت دعوته إلى محاولة إدخال الأدب المسرحى ، على يد أحد تلاميذه البارعين ؛ وهو عثمان جلال حينما جاء فى نهاية القرن التاسع وبداية العشرين ، ليترجم ، ويقدم أعمال **موليير** ، ويضمنها داخل كتاب أو كتب .. أما فيما عدا **الطهطاوى** ، من الذين ارتادوا البيئة الأوروبية من كبار مثقفينا .. قاسم أمين ولطفى السيد وحتى طه حسين نفسه ، فإن المسرح أو على الأصح الأدب الدرامى ، لم يلفت أنظارهم جميعاً . مع أن الأدب الأوربى وبالذات الثقافة الإغريقية التى ارتد إليها لطفى السيد ، فى ترجماته لأرسطو ، وطه حسين فى دعواته للرجوع إلى الأصول الإغريقية .. يغلب فيها الأدب الدرامى المسرحى ، فى أحيان كثيرة على الشعر والقصة .. ووصل الحد إلى أن **طه حسين** حين أخذ يترجم **أوديب لسوفوكليس** «**أوديب ملكا**» ، اختار لتعريفها ووصفها بأنها «قصة تمثيلية» ، متناسياً نوعيتها الخاصة ، كإنتاج درامى خالص ، يختلف تماماً ، عن القصة . وقد تسلسل منه الإنتاج المسرحى لكافة أدباء فرنسا ، الذين عرفهم ، ودرسهم بدءاً من **راسين وموليير** وحتى **فولتير** وانتهاءً بكافة كتاب المسرح الفرنسى ، الذين عاصرهم فى بعثته . بل إن **شكسبير** نفسه ، كان يؤخذ على أنه كاتب قصص ، أو كاتب قصص تمثيلية ، وذلك عند كافة المبعوثين ، أو الذين درسوا الأدب الإنجليزى من السابقين ؛ فقد كان اهتمامهم بالشعراء والروائيين والقصصيين أكثر من اهتمامهم بإبسن وبرناردشو أو حتى اسكار وايلد ..

من أجل ذلك جاءت معرفتنا بالمسرح ، كنص أدبى مكتوب ، يتساوى مع الرواية والقصة والتراجم والشعر .. معرفة متأخرة ، ولم تأخذ طريقها إلى الأدب عندنا إلا فى السنوات القليلة الماضية باستثناء ترجمات **خليل مطران لشكسبير** ، أو غيرها من المترجمات المطبوعة . وبعدها بتنا نشهد من جانب المشتغلين بالأدب والإبداع الأدبى فى أغلب ألوانه ، محاولات عديدة ، وسريعة وجارفة ، فى الاتجاه بإبداعهم الأدبى نحو المسرح .. ولم يعد غريباً ، مرحلة فأخرى أن تتفجر فى البيئات العربية على التلاحق فورات ، من النشاط المسرحى تجتذب إليها الأدباء فى كل بيئة ..

بداياتنا المسرحية

لم تأت معرفتنا بالمسرح إذن ، عن طريق الأدب ، ولكنها جاءت عن طريق محاولات الأخذ بالفنون الأدبية المستحدثة فى أوربا ، مع منتصف القرن الماضى ، حين ظهر **مارون النقاش** فى أرض الشام ، فباضت الحركة المسرحية ، وأفرخت فى أرض الشام وبيروت . وقامت على أساس الأخذ من المسرح الأوروبى ، بالترجمة والتعريب والاقتباس وتقديم العروض للمشاهدين . وكانت كلها محاولات بدائية لم يسلم بها الجمهور طويلاً خاصة فى جانبها الجاد .. واضطر **مارون النقاش** أن يحول «طارطوف» التى ترجمها عن **موليير** إلى اللغة العربية الفصحى ، إلى اللغة التى يتخاطب بها المشاهدون . بل وأكثر من ذلك ، إنه لم يستطع الاستمرار فى متابعة عرضها ببيروت ، إلا بعد أن أدخل عليها بعض الموسيقى والأغانى والفكاهات اللفظية الضاحكة . وكان هو الذى أخرجها بنفسه ؛ لأنه لم يكن هناك وجود ولا لزوم فى تلك الأيام للمخرج .. لكن المسرح لم يعش فى الشام طويلاً ، وسرعان ما قضى عليه تسلط الاتراك كبدعه مخلة ، بالدين والتقاليد ، فخبت الشعلة فى موقدها .. لكنها خبت لتعود وتوقد مسرحة خاطفة فى مصر ، على عهد الخديوى إسماعيل حين شرع يحقق مزاجه من جعل مصر قطعة من أوربا ، وقام بتشجيع التمثيل إلى حد بناء الأوبرا .. **فظهر يعقوب صنوع** بمسرحه ؛ فكان يقدم الاسكتشات البدائية الهزلية ، المقتبسة فى عمومها ، والمأخوذة من الفارص الفرنسى ، والمسرح الإيطالى المرتجل ، وهزليات المسرح الإنجليزى .. ويضيف إليها ما يخدم دعواه السياسية .. وكان يقدمها باللغة العامية ، المطعمة بالموسيقى والغناء أيضا ، كعروض صالحة لأن يتقبلها الجمهور.

وعلى قدر ما قوبل صنوع بالمقاومة سياسيا ، فقد هوجم مسرحه ؛ لأنه يقدمه باللغة العامية .. مما اضطره إلى كتابة مسرحية يهاجم فيها استعمال اللغة العربية الفصحى فى الكوميديا إطلاقا . وكان أبرز ما فى مسرحيات صنوع أنه كان يخرجها بنفسه . وبعد أقل من ثلاثة أعوام ، أغلق صنوع مسرحه ، ونفى خارج مصر ، لأنه كان يتعرض فيه لتصرفات الخديوى ، ويحمل الكثير من الآراء السياسية المتحرره . وقبل بداية الثورة العرابية ارتحلت إلى الإسكندرية فلول المسرح الشامى ، الذى كان قد أنشأه مارون النقاش . وجاء ابن أخيه سليم النقاش ، وفى صحبته أديب إسحاق ، وحاولوا تقديم مسرح مترجم ، عن **راسين** وغيره ، من الكتاب الكلاسيكيين وباللغة العربية الفصحى . وكان **سليم النقاش** يمثل المسرحيات ويخرجها أيضا بنفسه . وسرعان ما لحق مسرحها البوار ، وأغلق أبوابه ، وانضم كلاهما إلى الحركة السياسية التى تمخضت عنها الثورة العرابية ، بوصفهما من كتابها السياسيين .. والتقط منها الخيط عبد الله النديم ، فحاول تأليف وعرض مسرحيات وطنية ، بأسلوبه الخطابى السياسى ، ولكن نشاطه لم يستمر ، لقيام الثورة وانسلاكه فى صفوف دعاتها . وكان النديم أيضاً هو الذى يخرج مسرحياته بنفسه . ولما وقع الاحتلال البريطانى بمصر ، بدأت مع نهاية القرن المنصرم وبداية القرن الجديد ، حركة مسرحية واسعة تطلبتها حاجة الأرستقراطية الحديدية الناشئة فى كنف الاحتلال ، جنبا إلى جنب ، مع حفلات التطريب والغناء التى قادها **عبد الحامولى** ، **وألمظ** ، **ومحمد عثمان**



وغيرهم .. وهكذا جاءت فلول الممثلين الشوام الهاربين من البطش التركى ، لإنشاء مسرح ، كانت قد تعودت عليه الطبقات الجديدة ، التى أوجدها عصر اسماعيل ومن بعده توفيق ، والسنوات الأولى من سيطرة الاحتلال .. فانتشر وجود الفرق الهزلية والغنائية ، التى تسعى إلى الترفية والتطريب . وكثرت جوقات التمثيل ، على يد الممثلين الشوام ، فانتقلت من الأسكندرية إلى القاهرة ، وبدأت تطوف الأقاليم . وكان من أهمها وأبرزها فرق **أبو خليل القبانى والقرداحى وأمين عطا الله** الذى وجه **سيد درويش** للتلحين المسرحى .. وغيرهم .. وغيرهم .. وهذه الحركة المسرحية بدورها ، ورغم توسعها ، كانت تعتمد على الإعدادات والتعريب والاقتباس ، وتساند عروضها الترفيهية بالموسيقى والغناء والفكاهة ، ويقوم أصحاب الفرق ، وهم كبار ممثليها فى نفس الوقت ، بإخراج عروضهم بأنفسهم ..

وجود المخرج

حتى أوائل القرن إذن ، لم يكن للمخرج أى وجود فى مسرحنا . كذلك ، لم يكن للنص المسرحى المؤلف تأليفاً خالصاً للمسرح أى وجود تقريبا ؛ فيما عدا ماحاوله مصطفى كامل من تأليف روايات مسرحية وطنية ، هو وغيره ، من شباب تلك الفترة وإخراجها وتمثيلها ، لاستنهاض الروح الوطنية ، استغلالاً للمسرح كمنبر أقرب إلى منابر الخطابة السياسية .. وطبيعى أنه لايمكن اعتبار مترجمات عثمان جلال لمؤلفات موليير من الأعمال المؤلفة .. لكن ظهور المخرج بدأ فى تلك المرحلة بعودة جورج أبيض ، من بعثته التمثيلية فى فرنسا عام ١٩٠٤ ، لينهض مباشرة فى تقديم ماترجمه خليل مطران وغيره من كبار الكتاب والشعراء ، من أعمال درامية كلاسيكية ، عن **شكسبير وراسين الخ** ... وتلازم وجود **جورج أبيض** كمخرج وممثل مع ظهور مخرج وممثل كبير آخر هو عزيز عيد ، وكان مثله قد درس الإخراج المسرحى فى فرنسا .

من تلك الفترة ، بدأ المسرح عندنا يعرف وجود المخرج .. أما قبل ذلك ، فكان صاحب الفرقة أو الممثل الأول فيها يخرج مسرحياته بنفسه .. ولذلك اتسمت فترة ظهور سلامة حجازى بمسرحه وفرقة جورج أبيض ، وجماعة أنصار التمثيل ، وفرقة عبد الرحمن رشدى بسمة البواكير الأولى لمحاولة وجود النص المؤلف تأليفاً خالصاً للمسرح على يد محمد تيمور وفرح أنطون .. ثم المخرج المتخصص الذى يقوم بعرضه على الجمهور .. وتتابع بعد ذلك النشاط المسرحى السابق ، والمصاحب لثورة ١٩١٩ لتنبعث عنه حركة مسرحية موسعة ، من عديد من الفرق .. فإلى جانب فرقة **سلامة حجازى وجورج أبيض** ، بدأت تظهر فرق **إخوان عكاشة ومنيرة المهدية** ، **ثم يوسف وهبى** ، **وفاطمة رشدى** ، **والريحانى** ، **والكسار** .. **بل وسيد درويس** نفسه الذى حاول تكوين فرقة خاصة به . وكل هذه الفرق كانت تعتمد على بعض النصوص المؤلفة ، التى يكتبها أحيانا **توفيق الحكيم** ، **وفرح أنطون** ، **واليازجى** ، **وبيرم التونسى** ، **وأحمد رامى** ، **وإبراهيم المصرى** ، **والعديد من أصحاب الميول الأدبية ، الذين بدأوا يتجهون إلى المسرح** . إلى جانب أصحاب الفرق أنفسهم يوسف وهبى والثانى : الريحانى ، وبديع خيرى ، ثم العديد من المقتبسين والمعدين والمترجمين . ولندرة وجود المخرجين تابعوا كالسابق ، إخراج مسرحياتهم لفرقهم ، فيما عدا ماكان يخرجه من آن لآخر المخرج المتخصص **عزيز عيد** للكثير من الجوقات التمثيلية . وكذلك **زكى طليمات** فى بداية ظهوره ..

بواكير التأليف المسرحى

ومع إقبال الثلاثينيات من القرن ، بدأت هذه الفرق تنحل وتتفتت أمام زحف الأزمة الاقتصادية العالمية ، وحدة الصراع السياسى .. وفشلت معظم المحاولات لمعاودة تكوينها من جديد . ولم تصمد منها إلا فرقة الريحانى ، التى تابعت نشاطها فى محاولات متصلة من جانب بديع خيرى والريحانى ، للتطور بمسرحها موضوعياً ، والإقبال على معالجة بعض المشاكل الاجتماعية فى سياق مايقدمونه من مقتبسات . على أن الظاهرة اللافتة بحق ، فى تلك الفترة ، أن الدولة ذاتها لم تتخل نهائيا عن المسرح ، بل بدات تهتم به ، وفى ظل أعتى الحكومات رجعية وهى حكومة صدقى عام ١٩٣٢ تم بناء أكثر من عشر دور مسرحية حكومية ، بواسطة البلديات ، فى عواصم المديريات : المنصورة وأسيوط ودمنهور وحتى الأسكندرية .. حدثنى المخرج المرحوم فتوح نشاطى عن عودته من فرنسا بعد انتهاء دراسته فيها كمخرج ، أنه التقى بصدقى باشا على ظهر الباخرة العائدة بهما من مرسيليا ، ووجده حريصاً على إعادة إحياء المسرح وأبدى استياءه لاختفاء النشاط المسرحى .. وأطلعه على مشروعه لبناء مسارح البلديات فى الأقاليم . كذلك حاول **زكى طليمات** بجهوده فى وزارة المعارف أيامها ، أن يبعث النشاط فى الفرق التمثيلية المدرسية .. وهنا يحق لنا أن نسجل برغم انعدام النشاط المسرحى تقريبا ، فى أعقاب الثلاثينات ، بداية النظر إلى المسرح من جانب الدولة ، بوصفه معلماً من المعالم القومية للبلاد .. وقد بدا هذا واضحاً فيما خطت إليه الدولة مع بداية عام ١٩٣٥ ، وفى ظل حكومة الوفد ، فى بداية إنشاء ماسمى بالفرقة القومية ، التى عهد برئاستها إلى الشاعر **خليل مطران** ، وبالإشراف الفنى عليها للمخرج **زكى طليمات** ، ومعه **فتوح نشاطى** ، واتخذت مقراً لها دار الأوبرا،وهكذا بدأ الإخراج المسرحى يأخذ مكانه الرسمى والعقلى فى بناء الحياة المسرحية بينما كانت حركة التأليف المسرحى الخالص تتقدم باضطراد فى المحاولات المتصلة **لتوفيق الحكيم** ، ثم **شوقى وعزيز أباظة ومحمود تيمور وباكثير** ، وهكذا أيضا نشأت الفرقة القومية وقد توافر لها وللمرة الأولى وجود النص المحلى المؤلَّف ، والمخرج المحلى المتخصص .

وشهدت تلك الفترة،برغم انحسارها ، وتحددها ، بداية ظهور الأعمال المسرحية الجديدة ، التى تعتمد على وجود المؤلف والمخرج .. وذلك فى الأعمال الإبداعية للأدباء والشعراء ، وقدموها للمسرح كلون جديد ، وضرورى ، من ألوان التعبير الأدبى فكانت **أهل الكهف** وغيرها من مسرحيات توفيق الحكيم التى أخرجها **زكى طليمات** ، وكانت «**مصرع كليوباترة**» و«**مجنون ليلى**» ، وغيرها من مسرحيات شوقى

«والعباسة» و«قيس ولبنى» من أعمال **عزيز أباظة**، والكثير من إنتاج **محمود تيمور وباكثير** وغيرهما من الشعراء والكتاب، والتى أخرجها **فتوح نشاطى وعزيز عيد** وغيرهما من المخرجين والمتخصصين. وعاد **الريحانى والكسّار ويوسف وهبى** فى محاولة منهم لاستكمال الشوط ـ ليخرجوا مسرحياتهم بأنفسهم كما كانت العادة لأنها فى مجموعها مسرحيات مقتبسة أو معدة، وليست مؤلفة، وتقوم على مقدرة الممثلين الذين تتكون منهم كل جوقة تمثيلية.. غير أن وقوع الحرب العالمية الثانية وما صاحبها من إظلام أدى إلى معاودة ركود الحركة المسرحية من جديد، رغم هذه الخطوات المتطورة فى جانب التأليف والإخراج.. وبدأت السينما تأخذ مكانها لتصبح الصناعة الثانية فى مصر خلال الحرب وفى أعقابها، واتجه معظم الممثلين والمخرجين المسرحيين للعمل فى السينما..

معهد التمثيل

لقد كانت منافسة السينما للمسرح قوية وعارمة، ولكنها لم تحل دون متابعة نموه فى الرقعة التى كسبها على أرض الحياة المصرية ـ خصوصاً بعد أن بدأت الدولة تحتضنه وترعاه، وجاء ذلك على صورة جهود تربوية وتعليمية تمثلت فى محاولة تكوين ونشر المسرح المدرسى ثم إنشاء معهد التمثيل التابع لوزارة المعارف، وعلى رأسه زكى طليمات وفى الوقت نفسه إرسال البعوث إلى الخارج للتزود بالثقافة المسرحية اللازمة لدعم النشاط المسرحى على أسس علمية، والتخصص فى مختلف فنونه كالنقد والديكور والإخراج إلخ، وكان لذلك أثره البالغ على تطور الحركة المسرحية فيما أمدها به المعهد من خريجين كان أغلبهم من الممثلين الدارسين والنقاد الباحثين المتخصصين، إلى أن لحقت بهم بعثات المخرجين العائدين من الدراسة فى الخارج: **نبيل الألفى وحمدى غيث** وغيرهما.. وبذلك بدأت فترة الخمسينيات، وقد استوفى المسرح الكثير من المقومات الصحيحة التى كانت تنقصه على مدى تاريخه السابق..

ولكن أين النص المسرحى؟!

شيء واحد ظل ناقصاً وهو وجود النص الدرامى المؤلف.. النص المسرحى المكتوب والقابل للإخراج المباشر على خشبة المسرح والعرض على الجمهور؛ وهذا ما حققه المسرح بحق فى المرحلة التالية مباشرة وبعد سنوات قليلة من بدايات منتصف القرن. كانت الحياة الأدبية فى تطورها من الرومانسية إلى الواقعية قد استوفت فى تلك الفترة حاجتها من القصة والرواية، وبدأ الشعر الجديد باتجاهاته المختلفة يرتبط بقضايا الوجود الحضارى، والواقع الاجتماعى، والنضال السياسى، وكافة المشاكل الإنسانية التى يعاركها الشعراء فى حياتهم اليومية. وأصبح التعبير الدرامى من أقوى مستلزمات هذه المرحلة بعد أن عاشت البيئة سنين عديدة تستنبت وجوده وتجاهد للإسراع فى نمائه.. وأصبحت الضرورة تحتم أمام ما تمهد على أرض المسرح من مكونات.. وجود النص المسرحى المؤلف، وحتمية أن يعبر المسرح عن مضمون مغاير ورؤية تحمل نظرة متطورة للحياة التى يعبر عنها.

وكان يلزم أن تنبعث الأعمال المسرحية الجديدة مستوفية لشروط النقص الذى تبدى فى المؤلفات التى سبقتها عند **الحكيم وشوقى وتيمور وباكثير** وغيرهم؛ وهى عدم قابلية معظمها للتمثيل على خشبة المسرح، رغم ما قد يكون لها من قيمة أدبية نثراً أو شعراً وكنصوص مطبوعة فى كتاب للقراءة. كان لابد إذن لقيام الحركة المسرحية الجديدة من وجود المؤلف المحلى صاحب النص المكتوب الممثل، وكانت هذه الخطوة من الخطوات الجذرية لاستكمال قيام الأدب الدرامى بين ألواننا الأدبية الأخرى.. فلما تحققت بوجود المؤلفات والنصوص المسرحية الجديدة وظهورها بدأ المسرح يطفو على سطح الحياة الأدبية، وتحول معظم الأدباء من كتاب القصة والرواية والشعر إلى كتابة المسرحية ومنهم على سبيل المثال لا الحصر.. **يوسف إدريس وألفريد فرج ثم سعد الدين وهبة ورشاد رشدى ونجيب سرور وميخائيل رومان والشعراء: عبد الرحمن الشرقاوى والشاعر الدرامى الأصيل صلاح عبد الصبور وغيرهم من الذين قامت على أكتافهم حركة الستينيات أو حركة «النص الدرامى المسرحى»**.

صاحب النص

إلى هنا وأكون قد قدمت لكم صورة شبه خاطفة عن تطور المسرح من خلال النص المسرحى ومنها نتبين أن مسرحنا لم يعرف النص المسرحى المتكامل إلا مع بدايات النصف الثانى من هذا القرن.. وأعود فأكرر أننى أقصد بالنص المسرحى المتكامل، النص الذى يمتلك القيمة الأدبية والفكرية والفنية، ولا تنقصه القابلية على لأن يمثل لأنه يستوفى الشروط الدرامية الصحيحة للعرض المباشر على الجمهور. وقد استندت الحركة المسرحية أساساً فى الخمسينيات والستينيات على وجود هذه النوعية من النصوص، أو بالأحرى من أصحاب هذه النصوص، واستطاعت ان تقفز خطواتها الأولى بكل ثبات فى غياب المخرجين المتخصصين.. ولعلى لا أكون مقحماً نفسى إن استطردت بكم إلى تجاربى الشخصية كصاحب نص كان له حظ السبق فى عرض نصوصه لأكثر من ربع قرن، على يد وبواسطة معظم المخرجين المسرحيين المتخصصين منهم، وغير المتخصصين، وذلك بهدف أن أصل بكم إلى إثبات أن مزاعم المخرجين عندنا من أنهم أصحاب العرض كانت من أبرز العوامل التى تسببت فى انتكاس الحركة المسرحية، خاصة فى السنوات الأخيرة، مما يضطر أغلبهم، بعد إلغائهم لقيمة النص وأهميته كأساس لأى عرض إلى تأليف النصوص الخاصة بهم لإخراجها بأنفسهم.

وأكرر بإخلاص وصدق أننى لا أنكر ولا أجحد أهمية وقيمة المخرج كعنصر أساسى فى إبداع العرض ـ، وإننى من أشد الناس إيماناً بدور المخرج المسرحى، ولكن ما انتهت إليه أوضاعنا المسرحية وما أصبح يجتاحها من تيارات دخيلة، منافية لطبيعتها، وتاريخها، وتطورها.. جرياً على ما يوجد حاليا فى الخارج من اتجاهات عبثية وتجريبية وطليعية إلخ.. أصبح يشكل الخطر الداهم على مستقبل المسرح الجاد فى بلادنا لا فتقاده إلى وجود النص المؤلف.

تجربتى الشخصية

إن معظم من أخرجوا مسرحياتى لم يكونوا من قبل مخرجين، أو تخصصوا فى الإخراج؛ فمسرحيتى الأولى المغناطيس، والتى قدمها المسرح موسم ١٩٥٥ أخرجها الأستاذ **إبراهيم سكر**. وكان من خريجى قسم النقد، ومن الهواة، ويقوم بالتمثيل فى الفرقة، وكانت هى

لا لتطبع للقراءة في كتاب . فكانت مع ماتلاها مما كتبته ، وكتبه غيرى من الزملاء كتاب مسرح الستينيات بمثابة الخطوة الجذرية لخلق النص المسرحى المفتقد . أما مسرحياتى التالية الأخرى ، فقد أخرجها لى على التوالى الأساتذة **فتوح نشاطى وعبد الرحيم الزرقانى وكمال حسين ونجيب سرور وجلال الشرقاوى وسعد أردش** .. وكان أكثرها نجاحاً تلك التى احتفظ فيها المخرج ، وحافظ على كلمات النص والتزم برؤياه الدرامية .. ذلك أننى تعودت دائما ملازمة المخرجين فى تقديم عروضهم لمسرحياتى ، فلم تكن تفوتنى بروفة واحدة ... إلى جانب متابعة عرضها خاصة فى الأسابيع الأولى ، لحراسة الأداء فى العرض . وفى نفس الوقت للإفادة من وقعها على جمهور المشاهدين وأنا جالس فى الصالة معهم أستقبل تجاربهم لها لاتشرب المزيد والمزيد من روح الجمهور الذى أكتب له ..

صاحب العرض

وهنا يحضرنى سؤال وجه إلىّ أكثر من مرة ، وهو لماذا كنت أنادى أحيانا وأطالب بأن أقوم بإخراج مسرحياتى بنفسى ؟ ! الواقع أننى لم أفعل ذلك إلا بعد أن بدأت حركة التأليف ذاتها ، نتيجة للتوسع فى النشاط المسرحى ، تتعرض لعدة مخاطر ، أهمها عودة المخرجين من بعثاتهم فى الخارج ، وفى جعبتهم مادرسوه من أساليب إخراج ، لمسرح يختلف فى نوعيته وتوجهه عن مسرحنا القائم ، مما أدى بالكثيرين منهم إلى محاولة إخضاع النصوص المسرحية المحلية إلى الكثير من أفانين الإخراج المستحدثة والتى لاتطاوعهم عليها الإمكانات الآلية التى لم تكن متوافرة لدور العرض المسرحية عندنا .. ولأن المسرح عندى كلمة وممثل ؛ فقد وقفت فى وجه هذا التيار الذى بدا يتستر خلف شعار أن المخرج هو صاحب العرض أو خالق العرض بصرف النظر عن قيمة النص ومضمونه وتوجهه ودلالاته ومايحويه من مضمون ، وماينطق به من رؤية درامية . وقد أخذ هذا التيار يتضاعف ويتزايد حين بدأت الحركة المسرحية فى توسعها المتزايد تعانى من ندرة وجود النصوص الجديدة . التى تستطيع أن يعتمد على مقوماتها الذاتية الدرامية . فكان من السهل على أى مخرج أن يقبل أى نص يقدم إليه مهماكان مستواه . ومن السهل على مؤلف أوصاحب النص أن يسمح للمخرج بأن يشكله كما يشاء مادام سيقدم على خشبة المسرح ويجعل منه كاتباً مسرحياً .. ومن المؤسف أن معظم المخرجين المتخصصين عندنا كان يسهل عليهم الأخذ بهذا المنهج بدلاً من التصدى أو التكفل بإخراج نصوص جيدة لايطاوعهم أصحابها على التصرف فى إخراجها بطريقتهم الخاصة التى تجعل كلاً منهم يجاهر بأنه خالق العرض والمؤلف الحقيقى للنص كما فعل الكثيرون منهم بالنسبة للنصوص المتهالكة التى أخرجوها .

وقد أوصلهم ذلك فى نهاية الأمر إلى طريق مسدود ؛ فأصبح حتماً على أى مخرج منهم لكى يخرج نصاً جاداً ولا أقول جيداً فى إدعائه بأنه صاحب العرض أو خالقه أن يستعين بنجم سينمائى مشهور لمساندته فى تقبل الجمهور لعروضه .. أو الاتجاه إلى القيام بإخراج المسرحيات الهزلية لمسارح القطاع التجارى حيث تحجب طاقاته ومقدرته الإخراجية فى الظل وراء بطولة النجم الهزلى الفكاهى المسيطر على العرض نصاً وإخراجاً وتمثيلاً .



المسرحية الأولى التى يخرجها فى حياته .. وقد خدم النص وخدم العرض ، لأنه حافظ بكل أمانة على النص ، ولم يحاول أن يدخل عليه أدنى تعديل ، أو يقحم عليه أقل تغيير . وكان النص من أربعة فصول ، واختصرته بنفسى إلى ثلاثة فصول ، لضرورات العرض والجمهور الذى لا يقبل أو يتحمل أكثر من استراحتين بين الفصول . وفيما عدا ذلك برز النص بمشاهده وحواره وشخوصه نتيجة لالتزام المخرج بمضمونه وإلزام الممثلين بالمحافظة الكاملة على كل كلمة مكتوبة ينطق بها النص وحده .. ونجحت المسرحية بفضل النص لتفتح أمامى الطريق لتأليف مسرحيتى الثانية «**الناس اللى تحت**» وأخرجها الأستاذ **كمال يس** من ممثلى المسرح الحر أيضا . ولم يكن قد سبق له القيام بالإخراج .. ونتيجة محافظته على النص ، وتشربه لأبعاد الرؤية الدرامية فيه ، ثم التزامه بقيمة الكلمة المكتوبة .. شكل العرض المستند استنادا كلياً إلى النص البداية الفعلية لوجود نوعية جديدة من المسرح المؤلف . ومسرحيتى الثالثة التى افتتح بها المسرح القومى موسمه عام ١٩٥٧ «**الناس اللى فوق**» أخرجها الممثل الكوميدى المرحوم الأستاذ **سعيد أبوبكر** ، الذى لم يكن قد سبق له الأخراج للمسرح .. ولم يعرف عنه أنه مخرج أو دارس للإخراج ؛ فاستطاع بممارسته وتجاربه كممثل أن يحقق الكثير مما تضمنه النص فى حواره الراكز ومشاهده الناضجة وشخوصه المرسومة .. **ونجح النص بفضل أمانه المخرج ، وحرصه على خدمة النص بأمانة تامة . قال لى الممثل الكبير** ، المرحوم الأستاذ **حسين رياض** وكان يلعب دوراً رئيسياً فى المسرحية وهو يهنئنى ... «ياابنى .. لقد مثلت عشرات المسرحيات فلم أرتبط فى أدوارى فيها بالجمهور على مثل هذه الصورة التى استطاع كلامك أن يربطنى فيه بالصَّالة» كذلك كان الشأن فى مسرحيتى «سيما أونطة» التى أخرجها نفس المخرج وكان قوامها الكلمة المكتوبة ..

وهذه النصوص الأربعة قدمتها للمسرح ولم تكن مطبوعة فى كتب ، وإنما منسوخة بالآلة الكاتبة . ذلك أنها نصوص كتبت لكى تمثل أساساً

توفيق الحكيم

والبحث عن قالب مسرحي عربي



ابراهيم حماده

بعد أن تأصّل الفن المسرحى فى مصر ، واكتسب الشرعية الثقافية فى حماية الحس الوطنى بعد الاستقلال ، ظهرت فى ستينيات القرن الحالى دعوات تنادى بالبحث عن قالب مسرحى (غير مستورد) ، يكون نابعاً من صميم المسلّيات التراثية الشعبية ، وقادراً على مخاطبة طبقات الشعب العريضة وأداء مضامينها الخاصّة .

ولقد كانت هذه الدعوات ـ فى بداية الأمر ـ متناثرة ، وخافتة الصوت ، إلا أنها برزت ـ فى العقد المذكور ـ سافرة وجهيرة ، ومصوغة نظرياً وتطبيقياً ، وإن كانت تغالبها الفورة الحماسية القومية ، ويعوزها الدأب الدراسى الجاد ، والنظرة التأملية الموضوعية . ولم يكن أبرز هؤلاء الدعاة من النقاد ، أو المشتغلين بعلوم المسرح ، وإنما كانا كاتبيْن مسرحيّيْن مجيدين ، أثارا حول دعوتيهما جدلاً شديداً بين النقاد والمهتمين بشئون المسرح ، وهما ـ حسب ظهور دعوة كل منهما ـ الدكتور يوسف إدريس فى مقالاته الثلاث التى نشرها فى مجلة «الكاتب» فى عام ١٩٦٤ ، ثم الرائد المسرحى الكبير الأستاذ توفيق الحكيم . الذى تهمّنا هنا مدارسته .

المسرح المركّز... أو التشريحى

نشر الأستاذ **توفيق الحكيم** ـ سنة ١٩٦٧ ـ كتاباً عنوانه «**قالبنا المسرحى**» . ويتألف الكتاب من مقدمة قصيرة ، أوجز فيها أسس (نظريته) التى تقترح استحداث شكل مسرحى عربى من خامات محلية ، إلى جانب الشكل الأوربى المستخدم حاليًّا . والملاحظ أن هذه المقدمة ـ بوجه عام ـ تتصف بالعَجَلة بسبب الافتقار إلى النظرة الكلية فى موضوع خطير كهذا ، وبالتفكّك بسبب توالى الأفكار دون أن تستكمل مقوّمات صحّتها ، وبالتردّد بسبب قلة حماسة الكاتب وضآلة إيمانه (الموضوعى) بالدعوة التى ينادى بها . وسيدلّل كل ذلك على نفسه أثناء العرض والنقاش .

أما بقية الكتاب ، فقد خصّصه مؤلفه لتطبيق نظرية القالب ـ الموصى به ـ على مشاهد مأخوذة من افتتاحيات سبع مسرحيات أوربية مترجمة إلى اللغة العربية ، على أساس أنها تمثل القالب الأوربى فى عصور ودول مختلفة . وكأنما أريد بهذه التطبيقات ، تأكيد صلاحية النظرية للاستخدام فى كل زمان ومكان . وخلاصة القضية التى أهمّت **توفيق الحكيم** تُجيب عن تساؤله هذا : «هل يمكن أن نخرج عن نطاق القالب العالمى ، وأن نستحدث لنا قالباً ، وشكلاً مسرحيًّا ، مستخرجاً من داخل أرضنا ، وباطن تراثنا ؟» (ص ١١) وبالرغم من أنه اعترف ـ منذ السطور الأولى ـ بصعوبة المهمة تنظيراً وتطبيقاً ، وبقلّة «الجدوى من الوجهة العملية» فى نظر الكثيرين ، إلا أنه أخذ يتابع محاولته فى البحث عن عناصر درامية شعبية مصرية فى تراث «الماضى السحيق) ، كى يبنى منها قالباً خاصاً (حقيقيًّا) . ولكى يتصف هذا القالب ـ فى رأيه ـ بالحقيقية ، اشترط فيه : «أن يكون صالحاً لأن تصبّ فيه كل المسرحيات على اختلاف أنواعها ، من عالمية ومحلية ، ومن قديمة وعصرية . .) (ص ١٤) .

وتصنيع هذا القالب من مواد خام محلية ، ثم تصديره إلى شتى بلدان العالم للانتفاع به ، لن يلغى ـ فى رأى الحكيم ـ القالب الأوربى ، أو العالمى المعروف ، لأنه ـ بدوره ـ «صالح لأن تصبّ فيه كل الموضوعات والأفكار من الغرب والشرق على حد سواء» (ص ١٤) .

ولاشك أن هذه الدعوة جزئية ، ولم يحاولها ـ على ما يبدو لى ـ أى كاتب من الهند ، أو الصين ، أو اليابان ، أو أية دولة من الدول غير الأوروبية ، التى تحظى بتراث مسرحى وطنى أصيل ، لم يتوافر أى نصيب

منه لمصر التى لم تعرف المسرح إلاّ منذ عهد قريب . ولم تتنبه قط إلى إمكانية تنمية بذوره الضّعيفة فى المسلّيات الشعبية ، إلا بعد أن أخذ يطمرها التطور الحضارى الحديث ، وفات زمنها ، ولاجدوى على الإطلاق من إحيائها .

أما المبرّر الفكرى الذى أقام عليه الحكيم رؤيته فى استخدام عناصر تراثية شعبية لصياغة القالب المسرحى المقترح ، فهو أن بعض أصحاب الدعوات الحديثة فى الفن التشكيلى ، أو الموسيقى ، أو حتى الشعرى ، أو الذهنى ، ينادون باستلهام المنابع البدائية الأولى ، سواء تمثلت فى فنون القبائل غير المتحضرة وأفكارها ، أو فى تلقائية الأطفال ؛ لأن الفن البدائى ـ عند الحكيم ـ «أقرب إلى أن يكون فنا سماويا .... أى إنه نابع مباشرة من منبع عجيب ، لحيوية دافقة ، وقدرة فى التعبير والخلق مجهولة المصدر» (ص ١٦) .

والآن ، ما العناصر الدرامية التراثية الشعبية التى يمكن الاستعانة بها فى تشكيل القالب المسرحى الجديد ، الذى سيكون محل الصناعة ، وعالمى الاستخدام ، والذى يناظر القالب الأوربى فى سيطرته واحتكاره للسوق الدرامية ؟؟ لقد حَصَرها توفيق الحكيم فى هذه العناصر :

١ ـ الحكاواتى (الحاكى ـ الراوى) .
٢ ـ المقلّداتى (المقلّد ـ والمقلدة للأدوار النسوية) .
٣ ـ المدّاح .

أما السّامر ـ الذى تعلّق به **يوسف إدريس** فى بحثه عن شكل مسرحى ـ فقد استبعده **توفيق الحكيم** من عناصره التراثية ، بدعوى أنه غير أصيل ، ومشكوك فى نسبه القومى الخالص ؛ لأن مافيه من مشاهد تمثيلية ، إنما عرف بعد جلاء الحملة الفرنسية عن مصر ، ويحتمل تأثره بالفنون التمثيلية التى كانت تُعرض على ضباط هذه الحملة وجنودها .

١ ـ الحكواتى :

ويعد أبرز العناصر التراثية الشعبية المذكورة . وهو ـ أصلا ـ شخص يتجمّع حوله الفلاحون ، أو جموع العامة أو الخاصة ، يستمعون إليه فى شغف ، وهو ينشدهم الملاحم الشعبية على الرّبابة ، كملحمة عنترة بن شدّاد ، والظاهر بيبرس ، وسيف بن ذى يزن . وإذا كان دور هذا الرواى ـ كما هو معروف عنه ـ مقصوراً على رواية الملاحم التقليدية ، فإن توفيق الحكيم ينقله إلى قالبه المقترح ، ويكل إليه نفس المهمة السردية تقريباً ، وهى إعلام المشاهدين باسم المؤلف ، وعنوان مسرحيته ، مع تقديم موجز عنها ، تتحدّد فيه بدايات القصة المؤداة ، وأمكنتها وأزمنتها ، وأهم أسماء شخصياتها . كما يقوم ـ خلال العرض ـ بنطق بعض الإرشادات المسرحية ، ووصف الحركة التمثيلية ، وهو أمر نادر الحدوث . ولأن دوره محدود فى أداء النص ـ بشكل عام ـ فقد عهد إليه الحكيم بوظائف أخرى ، منها «أن يكون مدير العرض الذى يراقبه ويوجهه علناً أمامنا ، كما أنه يمكن أن يكون المخرج الذى يساعد المقلّد قبل العرض على تفّهم الشخصيات وملامحها الظاهرة والباطنة ، ودراسة تفصيلات كل حركة ونبرة وإيماءة تميّز إحداها عن الأخرى . كما يمكن التوسّع فى عمل الحاكى ، فتحمّله مهمة تفسير بعض المعانى والمواقف والأفكار العسيرة ، وبخاصة فى البيئات الشعبية التى قد تحتاج إلى ذلك ... كما يمكن أن يساعد المقلّد فى أثناء العرض فى كل مايحتاج إلى وجود شخص آخر» (ص ٢٠ و ٢١) .

وبهذا ، لن يكون الحكواتى شخصاً دارج الثقافة ، بل مثقفاً ثقافة مسرحية رفيعة ، تمكّنه من إخراج الروائع المسرحية العالمية ، والمشاركة فيها على النحو الدقيق المذكور الذى لايمكن أن يتوافر إلا لأستاذ متخصّص فى التحليل المسرحى .

٢ ـ المقلّداتى :

وهو شخص معروف فى الأسمار الشعبية ، بارتجالاته التى يقلّد فيها أبناء الشعب من مختلف طبقاته ، تقليداً ساخراً يثير ضحك المشاهدين . ويعتمد هذا التقليد الساخر على محاكاة نبرات الصوت ، والإيماءة ، والحركة ، وتعبيرات الوجه ، وإيقاع الأداء . ولما لم تكن المرأة عنصراً مقلّدا فى الأسمار الشعبية ـ إلا فيما ندر ـ فقد أدخل الحكيم العنصر النسوى على قالبه المقترح ، كى يسند إليه أدوار النساء فى المسرحية المؤداة .

ومع أن المقلّداتى غير معروف فى التراث الشعبى على نحو شائع وعريض ـ كالحكواتى مثلا ، أو غيره إلا أنه سيصبح ـ عند الحكيم ـ جوهر القالب المقترح ، بل عموده وأساسه ، إن لم يكن هو القالب نفسه . فهو (وحده) يقوم بأداء كل أدوار الشخصيات المسرحية من الذكور ، مهما بلغ عددهم ، واختلفت أعمارهم ، وتنوعت أبعادهم الجسمية ، والاجتماعية ، والنفسية ، فى حين تقوم المقلداتية (وحدها) بنفس الشىء بالنسبة لكل الأدوار النسوية فى المسرحية ، مهما تعدّدت وتناقضت وتداخلت .

ومما يزيد هذه التأدية الفردية صعوبة وضنىً ، ما يفرضه عليها الحكيم من أسلوب تنفيذى ، وهو أن المقلّد غير الممثل . فالممثل ـ فى رأيه ـ «يتقمّص الشخصية ، ولكن المقلّد عمله عكس التقمص ... فهو يتحرك بسرعة بين شخصية وأخرى فى نفس الوقت ، وعليه أن يبرز معالم كل شخصية واضحة جلّية مفروزة عن غيرها بكل سماتها وإشاراتها ونبراتها ولازماتها وكوامن مشاعرها وتفكيرها ... كل ذلك مع عدم تقّمصها ... فهو داخل فيها ومبتعد عنها فى نَفْس الوقت» (ص ١٧ و ١٨) .

وبغضِّ النظر عن شبه استحالة قيام رجل واحد مع امرأة واحدة بأداء كل أدوار العرض ، مهما تعددت وتباينت ، ومهما امتدّ طول المسرحية ـ الذى يبلغ فى مسرحية «**هاملت**» **لوليم شكسبير** ـ مثلا ـ مايقرب من أربعة آلاف سطر ـ فإن هذا المقلّداتى مطالب ـ قبل كل شىء ـ بألاّ يتقمص الشخصيات الذكورية الكثيرة التى يؤديها وحده ، بل عليه أن يقلّدها فقط ، وأن يحتفظ «طوال الوقت بشخصيته الحقيقية» (ص ١٧) . وهنا يقع التناقض المربك الذى تستحيل المصالحة بين أطرافه الثلاثة : تقمص بالضرورة التقليدية ، تقليد بالمطالبة المحدثة ، وجود ذات المؤلف نفسه للرقابة . فالمعروف فى الألعاب الشعبية ، أن المقلداتى يبذل غاية مافى وسعه ليتقمص الشخصية التى يؤديها ، حتى يبدو (صادقا) و(مقنعاً) أمام مشاهديه . فهو عندما يقلد

شحّاذا ـ مثلا ـ يجتهد فى أن (يكون) هو الشحاذ نفسه ، صوتاً ، وحركة ، وإيماءة ، وروحاً . بل إن الحكيم يؤكد دور هذا المقلداتى فى عملية (التقمّص) هذه ، عندما يطالبه بحتمية إبراز «معالم كل شخصية واضحة ، جلية ، مفروزة عن غيرها ، بكل سماتها ، وإشاراتها ، ونبراتها ، ولازماتها ، وكوامن مشاعرها» ولايمكن أن يتحقق هذا المطلب ، إلا بوسيلة (التقمّص) ؛ ولكنه ـ فى نفس الوقت ـ يطالبه بوسيلة أخرى ، هى (التقليد) و(عدم التقمّص) ، ومن ثمّ يدخله إلى ساحة القالب الأوربى ، وهو معدّل فى نظرية **برتولد بريخت** الملحمية . فالوظيفة الأساسية للممثل ـ عند بريخت ـ هى ألا يصبح الشخصية التى يؤديها على خشبة المسرح ، بل يحتفظ بشخصيته هو ، ثم (يقدّم) الشخصية المسرحية تقديماً (سرديًّا) . عليه أن يعرض الشخصية ، معتبراً نفسه (راوية) قص للمشاهدين وقائع حدثت لبعض الناس فى زمن غابر . وبهذه الطريقة يشعر المتفرج بأن الممثل هو شخص (يحكى) ماحدث ، وليس هو الشخصية ذاتها ، بكل أبعادها المعروفة . وهكذا ، يتردد المقلداتى بين مذهبين متناقضين فى التمثيل ـ يمثلها **استانسلافسكى وبريخت** . وهذا يحتاج إلى تدريب شاق وعسير ، لايتاح إلا لقلةٍ من كبار الممثلين . وهنا يصدق قول الحكيم نفسه : «إن المقلد هنا ، يحتاج إلى موهبة وبراعة أكثر مما قد يحتاج الممثل» (ص ١٨) . ولاشك أن توافر هاتين الميزتين ، مطمح مضنٍ ومتعذر المنال . بل إن المقلداتى ـ على هذا النحو المطلوب ـ سيفقد خصائصه الشعبية التلقائية فى الأداء ، ويتوه ـ عند التدريب المفروض ـ فى مذاهب تمثيلية ، هى ـ بالضرورة ـ من خصائص (القالب) الأوربى ، فى أسمى مراحله .

٣ ـ المدّاح :

وهو العنصر الثالث الذى التقطه توفيق الحكيم من أفانين التراث الشعبى ، ولكنه عده عنصراً غير مهم فى تشكيل القالب المسرحى المقترح . «إن قالبنا يقوم أساساً على الحكواتى ، والمقلّداتى ، وأحياناً المدّاح إذا لزم الأمر» (ص ١٤) . ولم يحدث هذا الأمر ، إلاّ مرة واحدة عند تطبيق النظرية فى سبع مسرحيات .

ولما كان دور المداح ـ على هذه الصورة ـ لاقيمة عملية له ، فقد أهمل الحكيم ـ فى مقدمته النظرية ـ الحديث عنه ، أو حتى التعريف به . والمعروف أن المدّاح ، يمثل لوناً من ألوان الغناء الشعبى الأصيل . ففى أيام الحصاد ـ بصفة خاصة ـ يتنقل المدّاح بين القرى والكفور ، ويقوم بالنقر على الدّف ، وهو يروى للأهالى ـ فى شكل إنشادى وترتيلى ـ قصصاً منظومة فى اللغة العامية عن معجزات الأنبياء ، وكرامات الأولياء ، وأخبار الصالحين ، لما فى ذلك كله من عبر ومواعظ . ولأن المداح يفتتح أناشيده الروائية ويختمها بمدح الرسول ﷺ ، فقد وُصف بذلك المسمّى .

ولقلة شأن المداح فى القالب الجديد ، فقد عهد إليه الحكيم ـ على سبيل الترضية ـ بدور الجوقة فى مسرحية «**أجا ممنون» لإسخيلوس** ، وذلك عند تطبيق أصول هذا القالب ، على تلك المسرحية . **ويعنى هذا شيئاً خطيرا ، وهو أن المدّاح قد تخلى عن وظيفته التراثية المعهودة ، وتقلّد وظيفة أخرى مختلفة ، يمكن أن يقوم بها الحكواتى إلى جانب تعليقاته المحدودة . فعندما يفقد المدّاح مهمته الشعبية ـ التى لايكون شعبيا إلا بها ـ لن يصبح عنصرا شعبياً ، مدعوًّا ـ بصفة رسمية ـ للاشتراك فى تشكيل قالب شعبى صميم ، بل سيصبح أى فرد ، مادام قد تجرّد من مهنته الأصلية التى ولد عليها ، وتميز بها .**

* * *

ويمكننا أن نستخلص من هذه المقدمة النظرية ، أن عناصر تشكيل القالب المقترح ـ كما نصّ المؤلف نفسه صراحة ـ تتمثّل فى ثلاثة أشخاص فحسب لأداء أية مسرحية على الإطلاق ، وهم : رجلان وامرأة ؛ أى الحكواتى والمقلداتى ، والمقلداتية . أما المدّاح فلا أهمية له ، بل قد يفسد وجوده التركيز المستهدف فى القالب المسرحى العربى . ولكن إذا كان دور الحكواتى ـ فى هذا القالب ـ هو مجرّد التقديم والتعليق ، فإنه لن يكون بذلك إلاّ الراوية عند **بريخت** أو غيره من المسرحيين الأوربيين غير التقليديين . وبالمثل ، إذا كانت مهمة المقلداتى عدم تقمّص الشخصيات الكثيرة التى يؤدى أدوارها على التوالى ، فإنه ـ بالتقليد وعدم التقمّص ـ لايكاد يتعدى مهمة الممثل فى المسرح الملحمى البريختى . ولمّا كان دوْر المدّاح سرديًّا وثانويًّا ، ونادر الحدوث ، فمن الأجدى إسقاطه ، وإسناد دوره إلى الحكواتى . ومن هنا ، إذا كانت كل الشخصيات المقدمة على أنها تقليدية ومستولدة من بطن التراث الشعبى الخالص ، قد ظهرت فى أزياء مستعارة ، بل مستخدمة من قبل ، فأين إذن الخصائص المحلية الصميمة فى القالب العربى المقترح ؟ أليس من الأصوب أن تتصارح بصدق ، ونسمى الشخصيات ـ التى جيء بها من التراث الشعبى الذى يكاد يندثر ـ بمسمّياتها الحديثة والفعلية الصحيحة ، والتى هى : **الراوية ، والممثل الراوية ، والممثلة الراوية ، والمعلّق** ، وهى مسمّيات أوربية معروفة ومستخدمة فى المسرح الأوربى ؟ **إن مُنظّرنا المصرى ـ كما هو واضح من ذلك ـ يحوم حول نظرية بريخت فى المسرح الملحمى ، مقنعا بأقنعة محلّية حائلة اللون ، وبخسة القيمة** . وهذا التأثير البريختى ، نجده متخفياً ، مرة أخرى ، فى مطالبة الحكيم جمهور المسرحيات المصبوبة فى قالبه ، بأن يتيقظ ويشارك فى نشاط الخلق فى أثناء العرض ، وأن يرتفع عن «مستوى الفرجة النائمة» . أليس هذا المطلب نتفةً بريختية فى مسألة «التغريب» المشهورة ، وافتراضًا مثالياً لوجود متفرجين على درجة ـ ولو وسطى ـ من الوعى الحضارى ؟ إن كليهما يتمنّى أن يحوّل الشكل الدرامى إلى شكل ملحمى ، بعد أن كانت قصص الملاحم تتحول إلى مسرحيات . ولهذا يزعم بعض المعلّقين القدامى أن إسخيلوس كان يصف تراجيدياته بأنها فتات متساقط من مائدة هو ميروس الملحمية .

ويؤكد **الحكيم** كذلك وجوب مسرحية المسرح ، والاقتداء بالمنظّرين الأوربيين المحدثين ، الذين يرفضون فكرة «الإيهام بالواقع» فى المسرح ، ويقومون «بتركيب الديكورات فى حضور الجمهور بعد فتح الستارة وأثناء العرض» (ص ١٩) . ولاشكّ أن مؤلفنا فى نظرته هذه ، يتفق مع **بريخت** (وغيره من دعاة التخلص من الإيهام بالواقع) ، ولكنه (يحاول) أن يختلف عنه فى الهدف من وراء ذلك . فإذا كان بريخت يرمى

من عملية التغريب فى النصّ والتمثيل والإخراج إلى يقظة جمهوره ، وإشراكه ـ بوعى ـ فى مناقشة القضية المطروحة على خشبة المسرح ، وإبداء الرأى فيها والعمل على تغيير الواقع المعاش ، فإن **الحكيم** يهدف من إلغاء الإيهام إلى إشتراك جمهور قالبه فى عملية الخلق ، « ولو بمتابعة أسرار الخلق ... (و) كيف صُنعت ـ اللعبة » المعروضة (ص ١٩) . ولايضيف **الحكيم** بذلك شيئاً ذا بال ؛ لأن المتفرج ـ على أى حال ـ يقوم بالمشاركة الوجدانية والعقلية ، واستيعاب العرض . ويتوقف هذا الاستيعاب على قدرات المتفرج الشعورية والذهنية ، وعلى معطيات العرض فى المساعدة على تحقق الاندماج ، أو الانفصال ، أو المشاركة . ومن ثم كانت العلاقة بين المتفرج والعرض المسرحى عملية ثقافية معقدة ، يختلف التجاوب الشعورى والذهنى فيها من متفرج إلى آخر ، ومن مسرحية إلى أخرى .

ويصبح **الحكيم** فى قالبه المقترح أوربيًّا ـ مرة أخرى ـ حينما ينادى بالاستغناء عن خشبة المسرح التقليدية ، ومهامّها المألوفة عند أداء العرض ؛ إذ يمكن تنفيذه فوق أى حيِّز محدود من الأرض ، سواء كان داخل الدور أو خارجها . ومن ثم لن يحتاج هذا الأداء ـ كما يقول ـ إلى ديكور ، أو أزياء خاصة ، أو إضاءة ، أو « مكيجة » ، أو « إكسسوارات » ، وإنما يتمّ الأداء بملابس اللاعبين العادية ، سواء كانوا من المحترفين ، أو العمال ، أو الفلاحين . **والحكيم ـ فى هذا كله ـ يماشى بعض الحركات المسرحية الحرّة فى أوربا وأمريكا ، التى تقوم عروضها المبسّطة فى الشوارع والميادين والأفنية و« الجراجات »** . وإنا لنجد صدى هذا التبسيط ـ على سبيل المثال العشوائى ـ فى السطور الأولى من افتتاحية مسرحية « **أنشودة غول لوزيتانيا** » ؛ **إذ ينصّ مؤلفها « بيتر فايس »** على أن « يقوم بعرض جميع أدوار المسرحية سبع شخصيات : أربع منها نسوية ، وثلاث من الرجال على أن يكونوا جميعاً فى ملابسهم العادية اليومية ، وعلى أن يتم الانتقال من دور إلى آخر بأبسط الوسائل . يكفى شيء واحد ليتحقق التغيير : غطاء رأسى من المنطقة الاستوائية ، علامة صليب ، قبعة أسقف ، عصا ، كيس ... الخ ... ويقوم الممثلون بأداء الشخصية الأوربية ، أو الأفريقية بالتبادل ، بغض النظر عن لون البشرة » .

التطبيق

يعد **توفيق الحكيم** ـ بلا منازع ـ إمام مؤلفى الدراما فى أقطار العالم العربى كله ؛ فلقد أسهم ـ ولايزال يسهم ـ فى إثراء الفكر المسرحى وتطويره ، بما يضعه من مسرحيات ، ويقدّمه من آراء حول طبيعة الفن ومشكلاته . ولهذا ، كان ملزماً بتطبيق نظريته الخاصّة بالقالب المسرحى المقترح ، على مختارات من النصوص المسرحية . ولكنّه بدلاً من أن يصبّ فيه إحدى مسرحياته المعروفة ، لجأ إلى التجريب فى بعض المسرحيات العالمية الشهيرة ، وكأنه أراد بذلك أن يثبت أن قالبه قادر ـ كما قال ـ على استيعاب « آثار الأعلام من **إسخيلوس وشكسبير وموليير ، إلى إبسن وتشيخوف** ، حتى **برانديللو ودورينات** (ص ١٦) . أما المسرحيات التى اختارها لإجراء تجربته ، فهى : « **أجا ممنون** » لإسخيلوس ، من ترجمة **لويس عوض** ، و« **هاملت** » **لشكسبير** من ترجمة **خليل مطران** ، و« **دون جوان** » **لموليير** من ترجمة **إدوار ميخائيل** ، و« **بيرجنت** » **لإبسن** من ترجمة **على الراعى** ، و« **بستان الكرز** » **لتشيخوف** من ترجمة **سهيل إدريس** ، و« **ست شخصيات تبحث عن مؤلف** » **لبرانديللو** من ترجمة **محمد إسماعيل** ، و« **هبط الملاك فى بابل** » **لدورينات** من ترجمة **أنيس منصور** .

ولم يصبّ الحكيم ـ بالطبع ـ هذه المسرحيات بكاملها فى قالبه ، بل قام بصبّ المشاهد الافتتاحية الأولى من كل مسرحية فى الصورة المعدّلة . وكان الحكواتى فى كل تجربة يتخيل الجمهور أمامه ، ويتقدّم إليهم بملابسه العادية ، ويذكر اسمه الحقيق ، وعنوان المسرحية ، واسم مؤلفها ، وسطوراً قليلة للتعريف بالموضوع المعالج ، ثم يلزم الصمت ، إلى أن تسنح له الفرصة بالتدخل ـ فى أثناء أداء المقلداتى أو المقلداتية لأدوارهما ـ كى يروى شيئاً قليلاً عن طبيعة المكان ، أو تحديد الزمان ، أو نوعية الشخصيات المؤدّاة :

الحاكى : أنا الحكاواتى ... (يذكر اسمه الحقيق) أعرض عليكم اليوم لعبة للمؤلف الشاعر إسخيلوس اسمها أجاممنون ... كان ياما كان ياسعد ياإكرام ، ملك يدعى أجاممنون ، على بلد يسمى أرجوس ... ذهب هذا الملك إلى حرب طروادة ... ثم عاد منتصراً ... وفى غيبته اتخذت زوجته المسماة كليتمنسترا عشيقاً يدعى إيجيست ... فلما عاد زوجها أجاممنون استقبلته بالترحاب ، ولكنها أضمرت له الشر ... الخ » (ص ٢٦) .

ثم يتقدم المقلداتى ويذكر اسمه الحقيق ؛ ويعدد أسماء الشخصيات الرجالية التى سيلعب أدوارها (بمفرده) ؛ كما يتقدم المقلداتية ـ بعده ـ وتذكر ، بدورها ، أسمها الحقيق وأسماء الشخصيات النسوية التى ستؤديها (وحدها) ؛ وقد ورد ذلك فى مسرحية « **دون جوان** » هكذا :

المقلد : أنا المقلداتى (يذكر اسمه الحقيق) سأقلد دون جوان ، وسجاناريل ، وجسمان ، ودون كارلوس ، ، ودون ألونس ، ودون لويس ، وبييرو ، وتمثال الحاكم ، ومسيو ديمانش التاجر ، ولارامسى السيّاف ، ثم الشحّاذ ، والشبح ، حتى الخدم والحشم و ...

الحاكى : وإيه كمان ؟ انت زحمة قوى ... كفاية ! ! وانت ياحضرة الست ؟

المقلدة : أنا المقلداتية ... (تذكر اسمها الحقيق) سأقلد دونا إلفيرا ، وشارلوت ، وماتيرين ، والفلاحتين ...

الحاكى : جميل ... فلنبدأ اللعبة إذن ... الخ » (ص ٩٧) .

ثم تمضى المسرحية ، على أساس أن يقوم المقلداتى (وحده) بتشخيص كل أدوار الرجال ، مع المقلداتية التى تقوم (وحدها) أيضاً بأداء كل أدوار النساء . فالمقلداتى يقلّد (ولايمثل) جميع شخصيات المسرحية من الذكور ، وذلك بنطق كل المادة القولية الخاصة بها ، وأداء تعبيراتها الجسمية من حركات وإيماءات وسكنات . فإذا كان مسئولا عن أداء حركات المبارزة ، والصفع ، واللكم والتقبيل ،



والمساومة ، والجرى ، والغضب ، والقهقهة ، والجنون ، والبكاء ، والنوم ، والشخير ، والحرق ، والاغتصاب ، والصعود ، والصراخ ، والانبطاح ، والتردد ، وكل أنواع التعبيرات الفزيائية دون الاستعانة بأية أدوات أو أجهزة مسرحية ، فهو مسئول أيضاً عن نطق كل المونولوجات ، والديالوجات ، والتجنيبات ، والمحادثات الفردية ، مهما تشابكت أو تعدّدت فى المشهد المسرحى الواحد . وأيضا فإن عليه – وهو ينطق كل ذلك – أن يراعى فى كل شخصية – رسمها المؤلف – نوعية اللهجة ، واللّكنة ، ودرجات الهمس ، والجهر ، والتركيز ، والإيقاع ، والنعومة ، والغلظة ... الخ . وإذا كان هناك مشهد – فى المسرحية – يؤدّيه عدد من الرجال ، فعلى المقلداتى أن يميّز خصائص كل رجل من الناحية البدنية ، والوجدانية ، والنزوعية ، والإدراكية ، وأن يسرد حوارهم كله فى تتابع ، ويخصّ كل متحاور باسمه عندما يتكلم فى كل مرة . ولعل المثال التالى – من مسرحية «**هاملت**» – يصوّر مهمة المقلّد العسيرة عليه ، والمركبة للمشاهدين :

الحاكى : ... اشرع الآن فى العمل أيها المقلداتى ... وقلّد لنا برناردو وقد أقبل على فرنسيسكو ، ومادار بينهما من حديث ...

المقلد : (مقلّداً برناردو ، مقبلاً على زميله) من الزوْل ؟ ..تعرف ! !

– لا .. وإنما عليك الرد .. قف ، وقل من أنت ؟؟

– يحيا الملك !

– أبرناردو ؟

– هو بعينه ...

– جئت فى الميعاد بالدقة ...

سمعت ساعة انتصاف الليل ... أدرك سريرك يافرنسيسكو ...

– ألف حمد لك على هذه المنّة .. البرد قارس .. وقلبى فى وحشة ...

– اذهب راشداً ، طاب لك الليل .. وإذا لقيت رفيقى فى العسس هو راسيو ومرسلس فأوصهما بالإسراع فى المجىء ..

– أظنهما بمسمع منى .. هيّا وقوفاً ! من الرجال ؟

الحاكى : هاهما هوراسيو ومرسلس يقدمان .. ويقولان معلنين ...

المقلد : – (هوراسيو) أصدقاء لهذا البلد ...

– (مرسلس) ومن بطانة ملك الدنمرك ...

– (فرنسيسكو) طاب ليلكم ...

– (مرسلس) انصرف بسلام .. من حلّ محلك ؟

– (فرنسيسكو) برناردو حلّ محلى .. طاب ليلكم ...

– (مرسلس) إيه برناردو ؟

– (باناردو) ماذا تريد ؟ أهوراسيو من أرى هناك ؟

– (هوراسيو) بضعة صغيرة منه .. أو بعضه ..

– (برناردو) مرحبا هوراسيو .. مرحباً أيها الجواد مرسلس ! !

– (مرسلس) وبعد .. أفعاد ذلك الطيف فى هذه الليلة ؟

– (برناردو) لم أرَ شيئاً ..

– (مرسلس) هو راسيو يقول إن ذلك محض توهم ... الخ »

(ص ٦٤ – ٦٦)

كما يجب على المقلّداتية – أيضاً – أن تقوم (وحدها) بكل ذلك ، بالنسبة لأدوار النساء مهما تعدّدت ، وتنوّعت ، وتداخلت أيضاً . فإذا كان هناك فى النص المسرحى مشهد مشاجرة عنيفة بين ثلاث نسوة غاضبات متخاصمات ، ومعهن امرأة رابعة تتكلم فى التليفون لاستدعاء رجال الأمن ، وخامسة تزمجر ساخطة بسبب خطورة المعركة المحتدمة ،

وسادسة تعلّق على مايجرى وهى فرحة سعيدة بذلك ... فعلى المقلّدة ـ فى قالب الحكيم ـ أن تقوم (وحدها) بتوصيل كل هذه الألوان من الحوار والحركات والانفعالات المختلفة فى آن واحد إلى المتفرجين ؛ وعلى المتفرجين أن يتلقوا هذه الصّور المركّبة المتداخلة المتزامنة ، ويتخيلوها على النحو الصحيح ... وهو أمر مربك ، ومستحيل التحقيق .

إن التطبيق ـ بلا ريب ـ هو المعيار الصحيح لتقويم الرؤية التنظيرية ، وتحديد أوجه القصور والتميّز فيها . وفى مجال الدراما على وجه الخصوص ، يبدو أن كثيراً من النظريات المتعلقة بها يبدو صحيحا ومقنعا فى ذاته ، إلا أن أصوله تهتز وتتهافت عند التطبيق العملى . فمثلا ، أصول النظرية الملحمية فى الدراما ـ كما عارضها صاحبها بريخت بأصول النظرية الأرسطية ـ ليست مطبّقة فى مسرحياته على نحو كامل ، حتى ليبدو بريخت ـ فى كثير من مواضع تطبيقاته ـ أرسطيًّا برغم أنفه ، وغير بريختى برغم أنفه أيضاً . وعلى هذا ، فإن التطبيق ـ الذى قام به الحكيم على النماذج التى اختارها من افتتاحيات المسرحيات السبعة المنتقاة من التراث العالمى ـ دلل على قصور النظرية وعدم جدواها ، بل أثبت إساءتها إلى بنيان هذه المختارات ، ومعانيها ، وتجريدها من الطقس الدرامى السحرى الذى لاتصبح ذاتها إلا به . فليس من المعقول ـ أو المقبول ـ أن نتصور شخصاً واحداً ـ مهما تسامت قدراته ـ يمثّل ـ على نحو مقنع وصحيح ـ أدوار سبع وعشرين شخصية رجالية فى مسرحية واحدة ، كمسرحية «هاملت» ، بالإضافة إلى أدوار الحرس ، والأتباع ، وبرغم اختلاف أعمار كل هؤلاء ، وأبعادهم الجسمية ، والاجتماعية ، والنفسية ، أو تقوم ممثلة واحدة ـ مهما بلغت مهارتها ـ بأداء أدوار خمس عشرة امرأة فى مسرحية واحدة كمسرحية «**مشهد من الشارع» لإلمر رايس** ، مثلا . وليس من المعتاد ـ أيضاً ـ أن يحفظ ممثل وممثلة ـ عن ظهر قلب ـ النصوص المسرحية المقدمة كلها ، وإن استغرق النصّ الواحد مايزيد على مئتى صفحة ، كنص مسرحية «فاصل غريب» ليوجين أونيل ، مثلا . وليس من المقبول كذلك ، أن يبقى ممثل وممثلة أمام جمهور المتفرجين طوال ثلاث ساعات أو أربع ، يؤديان خلالها مسرحية تراجيدية عالمية طويلة ذات حبكات ثانوية ، ومونولوجات ، وديالوجات متتابعة أو متزامنة أو يؤديان مسرحية كوميدية متعددة الشخصيات والمواقف والأجواء ، كمسرحية **«قيصر وكليوباترا» لبرنارد شو** ، مثلا .

قد تكون التأدية الفردية جائزة ومقبولة بالنسبة للحكواتى ، إذا كان يقوم بإنشاد ملحمة ؛ لأن قالبها الروائى ـ وهو جوهر التفريق ـ يختلف عن قالب الدراما التجسيدى . فالملحمة صياغة سمعية ، تتوافر فيها عناصر القصة المشوقة ، بما فيها من أحداث مسلسلة ، ووصف ، وتفسير ، وتكرار ، وتأكيد ، وتنغيم ، وتبسيط عفوى ، وكل مايتيح لجمهور العامة فرصة المتابعة السمعية ، والتصور ، واستعادة المسموع ، بل حفظه ، ومعايشته ؛ لأن الملحمة الشعبية هى الانعكاس الصادق للوجدان الجماعى العربى ، والنبض الأصيل الموروث عن أجيال سالفه . أمّا المسرحيات العالمية ـ بالنسبة لهذا الوجدان ـ فستبقى دائما غريبة عليه ، بل شاذة ومستبهمة ؛ لأنها وافدة من عوالم أجنبية ، قد تكون إنجليزية ، أو فرنسية ، أو ألمانية ، أو هندية .

وقد يكون المقلّداتى ـ فى القالب المسرحى المقترح ـ نابغة فى أدائه ، وفوق مستوى البشر ، إلا أن انتقاله المستمر بين كثير من الشخصيات التى يقلّدها وهى محكومة بأصول قالب درامى يعتمد على الحوار المتبادل ، والتركيز ، والتحبيك ـ سيُربك المتفرج ، ولن يمكنه ـ أبداً ـ من التعرف على ملامح كل شخصية على حدة كما صوّرها المؤلف بالحوار ، ولا من متابعتها فى حالاتها المتقلّبة . كما أن هذا الانتقال لن يمكن هذا المتفرج من لملمة الخيوط التى تربط بين الأحداث ، ولامن استيعاب العمل الفنى من حيث هو مركّب من أجزاء يسودها مناخ عام ، وروابط انفعالية متغيّرة ومتزامنة . ولاشك أن العجز عن الإدراك منذ البداية ، سيصيب المتفرج ـ حتماً ـ بالملل ، والإحباط ، والرفض ، مهما افترضنا أنه متفرج استثنائى ، أوتى حظاً كبيراً من القدرة على الاستيعاب ، لاتتوافر إلا لمثقف درس النصّ دراسة ممعنة قبل المشاهدة . فالحكيم ـ مثلا ـ يجرى بعض التعديلات على موقف من مسرحية «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» ، ويضعه فى تطبيقاته على النحو التالى :

الحاكى : عندئذ يدخل بواب المسرح وقد وضع قبعة على رأسه ، وبعد أن يعبر القاعة يعلن إلى المدير وصول ست شخصيات ، ويتقدم هؤلاء الأشخاص فى القاعة ، وهم ينظرون حولهم وتبدو عليهم الحيرة والارتباك ...

المقلد : (البواب) معذرة ياسيدى المدير ! ..
ـ (المدير) ماذا أيضا ؟
ـ (البواب) بعض الناس يسألون عنك يا سيدى ...
ـ (المدير) ولكننا فى التجربة الآن ! .. وأنت تعلم جيداً أنه غير مسموح لأحد بدخول المسرح أثناء تجربة المسرحية ..
(يوجه كلامه بعيداً) من أنتم أيها السادة وماذا تريدون ؟
ـ (الأب وهو أحد الأشخاص الستة) نحن ياسيدى ...نحن نبحث عن مؤلف ... » الخ

(ص ١٦٨)

من هذه السطور القليلة ، يطالب **الحكيم** الفلاح المصرى الأمّى وهو يشاهد المسرحية المذكورة فى ساحة الجرن ، أو من العامل البسيط فى فناء المصنع ، أن يتصوّر عشر شخصيات ـ على **الأقل** ـ ماثلة أمامه ، وهى : بعض الممثلين والممثلات يتحاورون مع مدير المسرح ، الذى يفاجئه البواب بالدخول مع الشخصيات الستة التى تبحث عن المؤلف . وعلى المقلد ـ فى نفس هذه السطور المحدودة ـ أن يؤدى أدوار المدير والبواب والأب على التتابع . ولايمكن ـ من هذا الحوار ، وهذا الأداء الفردى ـ أن تتحقق فى خيال المتفرج صورة صحيحة لعلاقات هذه المجموعة الكبيرة من الشخصيات ، لسبب بدهى وبسيط ، وهو أنها خلقت أصلاً كى تُوضع (جماعياً) فوق خشبة المسرح ، وأن تُرى خصائصها الفردية وتُحسّ روابطها الانفعالية . ولوكان الحكيم قد صَبّ مسرحيته الشهيرة «**أهل الكهف**» فى قالبه المقترح ، وقدمت عمليا فى صالة بمنزله ، وشاهدها أصدقاؤه وخدمه ، لهالته النتيجة ، وأصيب بضيق شديد ، لضمور الرقعة الدرامية ، واستبهام أفكار المسرحية ، لاعلى الذين لم يقرأوها من قبل فحسب ، بل أيضاً على العارفين بها ،

بعد أن أصبحت ـ بالنسبة إليهم ـ نصاً مضغوطاً ، باهت الملامح ، يتنفس فى صعوبة شديدة ، فى قالب فولاذى ضيّق ، لا لشىء ـ مرة أخرى ـ إلا لأن النص المسرحى له عالمه الخاص الذى لاتتحقق ذاته كاملة إلا بتجسيده فى فراغ المكان والزمان ، وإعاشته فى إطار عصره ؛ ولايمكن أن يحقق ذلك ممثلان اثنان لكل أدوار الرجال والنساء . هذا فضلا عن أن قراءة النص المسرحى قراءة متأنية للتعرّف على طبيعة الشخصيات والأحداث ومناخها العام ، لاتغنى عن خشبة المسرح التى تتجسّد فوقها الشخصيات والأحداث فى بيئاتها المادية والنفسية ، لأن خيال القارئ ـ مهما كان حساساً ومنطلقاً ـ لن يستطيع أن يخلق لنفسه عالماً مسرحياً متكاملاً ، يلمّ فيه بكل دقائق الحياة المتحركة التى يحققها المسرح بإمكاناته المادية ، وجهود (مجموعة) من الممثلين والفنّيين المختلفين ، والمتكاملين .

كما أن هذا القالب المقترح ـ الذى يجرّد المسرحية من وعائها النفسى والجمالى ـ تعجز حيلته ويفتضح قصوره ، إذا ماتعرّض للمسرحيات ذات الطبيعة الإيحائية ، أو ذات التركيبة الخاصة ، التى يستحيل عليها الإذعان لعملية حشرها وكبسها فى أداء فردين اثنين ، أو حتى ثلاثة ، مثل المسرحيات النفسية ، أو اللا معقولة ، أو الرمزية ، أو التعبيرية . فالمسرحية التعبيرية ـ مثلا ـ تهدف إلى تجسيد مكنونات العقل الباطن ، فتستعين ـ فى ذلك ـ بمناظر متعدّدة ، ولغة مقتضبة ، وتلغرافية ، ومفككة ، وسريعة ، وشاعرية . ويحتاج تجسيدها إلى أداء تمثيلى متسرّع وإيقاعات موسيقية وصوتية رمزية ، مع استخدام الأقنعة ، والملابس الغريبة ، والإضاءات الملوّنة ، وكل مامن شأنه أن يهيىء المناخ لظهور الأشباح ، وأطياف الوحوش ، ويحرّك الخيال ويكشف لاشعور الإنسان .

ولايعجز هذا القالب المقترح عن نقل الجوّ الانفعالى العام ـ أو نقل رؤية شكسبير المعقّدة فى مسرحية **«مكبث»** ، أو **«هاملت»** ، أو **«الملك لير»** ـ فحسب ، بل يتمخّض ، عند التطبيق ، عن كثير من المشكلات التى أشرنا إلى بعضها من قبل ، مثل مشكلة أداء مايجرى من حوار بين الشخصيات المتزامنة ، وعجز الممثل الواحد ـ المقلداتى ـ عن أن يوصل توصيلاً صحيحاً خصائص العدد الكبير من الشخصيات فى المسرحية الواحدة على نحو ما نجد فى مسرحية «هبط الملاك فى بابل» ، حيث يزمع تقليد خمس عشرة شخصية من الرجال ، إلى جانب الوحدات الجماعية :

«أنا المقلداتى ، سأقلد الملك ، والشحاذ ، والملاك ، ونمرود ملك بابل السابق ، ورئيس الوزراء ، وكبير الكهنة ، وقائد الجيوش ، ورجل البوليس ، والمليونير ، وتاجر النبيذ ، وتاجر لبن الحمير ، وأحد الطهاة ، وجندى أول ، وجندى ثان ، وجندى ثالث ، وعدد من الشعراء ، والجماهير» . (ص ٢٧٣) .

كذلك يعجز القالب عن تصوير المشاهد المركّبة كالمشهد الثانى من الفصل الثانى فى مسرحية «هاملت» ، حيث المسرح داخل المسرح ، والشخصيات الكثيرة المشحونة بانفعالات والتـوتّر والتوجّس ؛ أو تصوير مسرحيات تشيخوف ذات الأفعال غير المباشرة ، والميلودرامية الخفية ، وألوان التوتر الحادّة المستخفية ؛ أو مسرحيات **«ميترلنك»** ذات الأحداث المفكّكة ، والشخصيات التى تتحرك كالدُّمى ، ولانفهم أفعالها أو دوافعها الكامنة خلفها ، وتسيطر عليها الأحاسيس الداخلية ، وأجواء الغموض والأساطير .

وهناك دليل مادى آخر على عدم صلاحية القالب المقترح للاستخدام ؛ وهو أن المؤلف نفسه لم يحاول ـ خلال هذه السنوات الطويلة الماضية ـ أن يصبّ فيه أية مسرحية له ، ويدفع بها إلى الحكواتية ، والمقلداتية والمدّاحين فى ريف مصر (الحديثة) ، «كى يحققوا الأمل الذى طالما تمنّاه الجميع فى كل مكان ، وهو : (شعبية الثقافة العليا) ، أو بعبارة أخرى هدم الفاصل بين سواد الشعب ، وآثار الفن العالمى الكبرى» (ص ١٧) . كذلك لم يجرؤ أى مخرج ، أو ممثل ، أو كاتب فى مصر ـ أو فى أى قطر عربى (أو فى قطر أجنبى) بطبيعة الحال ـ على صبّ أية مسرحية ـ معروفة أو مجهولة ـ فى هذا القالب الزنزانى الضيقّ ، برغم شدة حاجة فرق الأقاليم ـ بصفة خاصة ـ إلى نصوص مسرحية ، لاتحتاج إلى عدد كبير من الممثلين والممثلات ، أو إلى ديكورات ، أو مسارح مجهّزة بالوسائل التقليدية .

لقد كتب **«آرثر ميللر»** مسرحيته المعروفة **«موت بائع متجول»** ، كى يؤديها ثمانية ممثلين ، وخمس ممثلات ، على أن تنتقل الأحداث والشخصيات بين عالم الحاضر ، وعالم الماضى ، أى بين مرحلة الشيخوخة البائسة ، ومرحلة الشباب المفعمة بالأمل . ماذا يحدث له ، لو علم أن حكواتيا ، ومقلداتيا ، ومقلداتية ، سيقومون ثلاثتهم ـ بملابسهم اليومية المعتادة ، فوق أرض عارية من أى عنصر مسرحى ـ بأداء أدوار كل هذه الشخصيات المتنوعة ، التى تعيش مرة فى الذهن فى عام ١٩٢٨ ، وأخرى فى الواقع فى عام ١٩٤٢ ؟ حتماً سيصاب بالذعر الشديد خوفاً على عمله من التلف البنائى ، والمَحْل الفكرى ، أو ـ ربما ـ بالإعجاب الخرافى الساحق .

إن غاية القالب المقترح ولبابه هما ـ فى بساطة ـ اختصار عدد الممثلين والممثلات (مهما بلغ) فى أى نص مسرحى معروف ، إلى ثلاثة فحسب ، أو أربعة فى الحالات النادرة جدًّا ، على أن يكونوا قادرين ـ بلا خشبه المسرح ، أو ديكورات ، أو أزياء خاصة ، أو «مكيجة» ، أو مؤثرات صوتية وضوئية ـ على عرض هذا النصّ فى صيغة أدائية تكون أقرب إلى السرد منها إلى التمثيل المعتاد أمام أى تجمع بشرى أو فى وسطه . ولهذا «التقشّف الشديد» ، يسمى توفيق الحكيم مسرحه بـ «المسرح المركّز» ، ولكنّه يعاود تسميته باسم مناقض وخاطئ تماماً ، حين يطلق عليه اسم **«المسرح التشريحى»** ، لأنه ـ فى رأيه ـ يقوم على التركيز التشريحى للشخصيات . ولاشك أن المسرح لا **يُعَد مُشَرَّحاً** ، إذا ضغطت عناصره الأساسية والفرعية ، وحذفت كل خلفياته الجمالية ، وعاش بنصف حياة درامية ، وأخرى سردية . أما لماذا يكون هؤلاء المؤدّون الأربعة ـ الحكواتى ، والمقلداتى ، والمقلداتية ، والمدّاح ـ من العناصر الشعبية الغنائية والملهوية البدائية ، التى هى فى سبيلها إلى الانقراض نتيجة لزحف وسائل الإمتاع والتثقيف الحديثة وتغلغلها فى

الثقافات القديمة بالعالم الثالث ، ولايكون هؤلاء المؤدّون من عناصر أخرى مثقّفة ومدّربة حتى تكون قادرة على أداء هذا العرض الذى يتطلب قدرات أدائية مثالية – فلن نجد على ذلك رداً ، إلاّ أن تسقط الصفة الشعبية عن تلك العناصر التقليدية ، التى لانظير لها فى العالم الغربى المعاصر ، الذى نفترض أنه سيقوم باستيراد القالب المقترح لاستغلاله .

حاشية على الموضوع

الملاحظ – من الواقع النظرى والعملى هنا – أن القالب العربى الذى يقترح الحكيم تركيبه من عناصر شعبية هو قالب للأداء المسرحى فحسب ، وليس للتأليف على منواله . فهو نفسه لم يمارس فيه إبداعاً عملياً ، ولم يتصور احتمال انجذاب **صمويل بيكيت** إليه ، أو **بيترفايس** ، أو **دوريتمات** ، أو **تنيسى وليمز** ، أو **هارولد بنتر** ، أو **سعد وهبه** ، أو **ألفريد فرج** ، أو حتى هو ذاته ، كى يؤلفوا مسرحيات جديدة ، طبقاً لمنهج مبتدع فى التأليف الدرامى ، وإنما هدفت الدعوة – حسبما يبدو من التطبيقات بصفة أساسية – إلى صبّ أية مسرحية جاهزة التأليف فى هذا القالب . كذلك تردد هذا المعنى أكثر من مرة فى أثناء التنظير : «كما أنه يجب لكى يسمى قالبا حقيقيا أن يكون صالحاً لأن تصبّ فيه كل المسرحيات ، على اختلاف أنواعها ، من عالمية ومحلية ، ومن قديمة وعصرية» (ص ١٤) . وفى استطاعة هذا القالب «أن يحمل آثار الأعلام ، من **إسخيلوس وشكسبير وموليير** ، **إلى إبسن وتشيخوف** حتى **برانديللو ودورنمات» (ص ١٦)** . على أن توفيق الحكيم قد ناقض ذلك ، حين أشار إشارة غامضة ، يمكن أن يستدل منها على إمكانية (التأليف) فى القالب العربى ، حين قال : «وكما نصبّ نحن – منذ القرن الماضى – فكرنا وموضوعنا فى الشكل أو القالب الأوربى أو العالمى ، فإن الشرط الأساسى لما يمكن أن نسمية قالبنا العربى هو أن يستطيع الأوربيون بدورهم هم ، وغيرهم من مؤلفى العالم ، أن يصبّوا فى قالبنا العربى أفكارهم وموضوعاتهم» (ص ١٤) .

ولاريب فى أن جوهر (التنظير) ، وجميع التطبيقات العملية ، لاينفيان هذا الادعاء المظنون فحسب ، بل يؤكدان ، بما لايدع مجالاً للشك ، أن التأليف المباشر فى القالب المقترح هو ضرب من المستحيل . فإذا ماتصوّرنا – مثلاً – أن الشاعر المسرحى **«ماكسويل أندرسون» قد** مزّق مسرحيته **«إليزابيث ملكة»** ، كى يعيد تأليفها (شعرا) فى القالب العربى ، فإن عليه أن يتخيّل الأحداث التاريخية والمبتكرة ، ومسار الحبكة الرئيسية وفروعها ، وجميع طبائع ثمان وعشرين شخصية وكلامها وحركاتها ، بالإضافة إلى الحراس . وهذه الشخصيات تتنوع أعمارها على النحو التالى : اثنتان وعشرون شخصية رجالية ، أربع منها بين العشرين والثلاثين ، وثمان بين الثلاثين والخمسين ، وثلاث بين الخامسة – والثلاثين والأربعين ، وثلاث بين الخامسة – والستين والسبعين ، وواحدة فى الثمانين . أما الشخصيات النسوية فست ، إلى جانب وصيفة ؛ وأعمارهن كالتالى : ثلاث منهم بين السادسة عشرة والعشرين وواحدة بين الثامنة عشرة والخامسة والعشرين ، وواحدة تبلغ الثمانية والستين . هذا إلى جانب الأماكن والأزمنة المتعددة . إذا ماتم للمؤلف تصوّر كل ذلك فى خياله ، فعليه أن يصبّه فى القالب العربى ، فيجعل الحكواتى للرواية والشرح ، والمقلداتى لتأدية أدوار اثنتين وعشرين شخصية رجالية ، والمقلداتية لأداء أدوار النساء السبع . وإذا ماوقعت المعجزة ، وتمّ للشاعر الأمريكى المستعرب تأليف مسرحيته فى الأسلوب المقترح ، فلن تكون أبداً مسرحيته المعروفة بهذا الاسم ، بل ستكون كيسا شكليا معبّأ بزحمة من الشخصيات المتداخلة ، وألوان الحوار المعقدة ، التى تعيش فى غيبوبة من الغموض واللبس ؛ وعندئذ لن يصلح هذا الكيس المسموح للعرض على الجمهور . فإذا مااستبعدنا (احتمالية) الدعوة إلى التأليف المباشر فى القالب العربى ، فإن الوجه الآخر لاستغلاله ينحصر فى عملية صبّ المسرحيات الجاهزة فيه ، لإعادة قولبتها . وهذا يعنى – فى بساطة – أنه يتحتّم على أى مؤلف – فى الشرق ، أو الغرب – يوّد الالتجاء إلى هذا القالب المقترح ، أن يبدع نصّه الدرامى – أولاً وقبل كل شىء – طبقا لأصول القالب الأوربى ومقتضياته ، ثم يقوم – هو أو غيره بصبّ النصّ المبدع فى القالب العربى . وهذه الحقيقة الواضحة ، تجرّد القالب العربى المزعوم من خصائص القالبية وجوهرياتها التى تميز القالب الأوربى المعروف . ومن ثمّ يصبح القالب المدّعى مجرد صيغة حديدية ضاغطة ، الهدف الوحيد منها هو تصغير حجم النصوص المسرحية ، واختزال جمالياتها إلى أدنى حد ممكن ، مع أنها تولد فى القالب الأوربى مكتملة المقومات من حيث هى جنس درامى ، يعيش فى عالمه الخاص الذى لايتكرر بذاته فى أى نصوص أخرى .

الحقيقة ، أن النظرة المقارنة التاريخية فى عناصر القالب المقترح – كما نصّ عليها توفيق الحكيم – لابدّ أن تحملنا على الرجوع إلى جذور مايسمى بالقالب الأوربى الحالى ، التى تمتد فى أحشاء الدراما اليونانية القديمة ، والتى تولدّت عن بذور شعبية ترجع إلى ماقبل القرن السادس قبل الميلاد . وهذه البذور ، وتلك الأصول القديمة ، تكاد تتشابه مع العناصر الشعبية المصرية ، التى يدعو الحكيم إلى البدء منها فى نهايات القرن العشرين . فمن رأى أرسطو أن أصل التراجيديا اليونانية يعود إلى الأناشيد الديثرامبية الدينية ، التى كانت تؤدّى فى الاحتفالات التى كانت تقام للإله ديونيسوس . ومن المتوّاتر أن هذه الأناشيد الجماعية ، كان يؤديها خمسون رجلاً مع قائدهم ، وهم مقنّعون بجلود الماعز ، وملتفّون حول مذبح الإلّه . وكانوا – وهم ينشدون ويرقصون على الأنغام الموسيقية – يحكون مشاهد متنوعة ، من حياة هذا الإلّه ؛ وكانوا يجاهدون – عن طريق التعبير بالإيماءة والحركة – أن يخلقوا إيهاماً بالواقع ، ويُقنعوا المشاهدين بأنهم كانوا بأنفسهم حاضرين عند وقوع الأحداث المروّية ، وأنهم ليسوا مجرّد رواة أو ساردين . ومن المستنتج أن التراجيديا تطورت عن الحوار الذى كان يجرى بين قائد الجوقة والجوقة ، فى الفترات التى كانت تقاطع بالغناء الجماعى . ومن ثم فإن أصول التراجيديا تكمن فيما كان ينطق به القائد ، لافيما كانت تردده الجوقة ، كما يزعم بعض الدارسين المحدثين .

وتؤكد المباحث التاريخية كذلك ، أن الشاعر والممثل **«تسبس»** – الذى عاش فى القرن السادس قبل الميلاد – يعد خالق التراجيديا اليونانية ، بإدخاله الممثل – لأول مرة – إلى أعضاء الجوقة الديثرامبية

وقائدها . وكان على هذا الممثل «الواحد» المبتكر ، أن يقوم (بمفرده) بكل أدوار الشخصيات الأسطورية فى القصة المعالجة ، سواء كانت من الآلهة ، أو الملوك ، أو الرعاة ، أو الرسل ، أو غير ذلك . وكان عليه أن يدخل - على التوالى - فى إهاب كل شخصية يؤديها ، ويصور طبيعتها وانفعالاتها . ولكى يكون مقنعاً - بقدر المستطاع - كان يستعين على تغيير ملامح كل شخصية من شخصياته الكثيرة ، باستخدام الزّى والقناع المناسبيْن . وهكذا ، عُرض الحدث - لأول مرة فى تاريخ المسرح الأوربى - عرضاً دراميا عن طريق الحوار والحركة ، بعد أن كان يعرض فى شكل سردى على النحو البدائى الأول .

وانطلاقاً من هذا ، أليست هناك مشابهات بين الممثل (الواحد) الذى أدخله تسبس على الديثرامب منذ حوالى خمسة وعشرين قرنا ، والمقلداتى الذى يقترحه الحكيم فى القرن العشرين ؟ أليست هناك مشابهات أخرى بين قائد الجوقة اليونانية والحكواتى المصرى ، ثم بين الجوقة والمداح ؟ على أن الأمر لم يتوقف فى القالب اليونانى الناشىء حينذاك ، كما توقف عند **الحكيم** ، بل أحدث الشاعر الدرامى الألمعى **إسخيلوس (٥٢٥ - ٤٥٥ ق . م)** ثورة تطويرية أخرى فى القالب المسرحى الآخذ فى التكوين ، وذلك بإضافة ممثل ثان إلى الممثل الأول (الفرد) الذى ابتكره **تسبس** . ومن هنا تولّد الحوار الذى يعد أس الدراما المهم ، فى حين قلّت - فى العرض - أهمية الجوقة وقائدها ، مثلما قلت كمية الأناشيد الجماعية ، لصالح الممثليْن اللذين اضطلعا بأداء أدوار كل شخصيات المسرحية ، التى كانت تكتب وهى خاضعة لحتمية وجود شخصيتين اثنتين متحاورتين فوق الخشبة . ولكن سرعان ماقطع القالب المسرحى شوطاً ثورياً آخر نحو النضوج والاكتمال على يد الشاعر الدرامى العبقرى **سوفوكليس (٤٩٧ - ٤٠٥ ق . م)** ، الذى أدخل الممثل الثالث إلى جانب الجوقة وقائدها : وبهذا ، أصبحت المسرحية - مهما تعددت شخصياتها المتحاورة - تؤدى بثلاثة ممثلين . ومن ثمّ ، تطوّر القالب اليونانى ، وأصبحت للعناصر الدرامية فيه الغلبة على الأناشيد الجماعية ، بل لها المستقبل فى الاستقلال ، والقدرة على التطويع ، وحمل كل المضامين الإنسانية الممكنة .

وهكذا فإن الأناشيد الغنائية الدينية اليونانية التى تولدت منها البدايات الدرامية - التى أخذت تتنامى فيما بعد وتتعدّل ، خلال رحلة حياتها الطويلة - هى الجدّ الأعلى لما يُسمى حاليا بالقالب الأوربى . وهو - بهذا - حصيلة تجارب طويلة ، وإسهامات عبقريات كثيرة ، حتى ليكاد يكون الحقيقة الثابتة للشكل الدرامى الأمثل . وكل ثورة عليه إنما تعدّ ثورة محلية محدودة ، داخل نطاق الوطن الكبير . فما يسمى بالملحمية ، أو التسجيلية ، أو نحو ذلك من تمردات محدثة ، إنما هى مواليد طبيعية منبثقة من نفس الساق ، نتيجة مناخ اجتماعى ونفسى معين . وليس من المعقول أن نسعى إلى استيلاد قالب جديد من عناصر شعبية بدائية آخذة فى الزّوال ، تماثل قائد الجوقة اليونانية القديم ، وممثل تسبس الواحد ، ثم نضيف إليها ممثلة واحدة ، ونشرع الشوط من جديد ، مدّعين البدء من عناصر شعبية محلية خالصة ، ولاشك أن القالب العربى المقترح ، لن يتجمد عند هذا العدد من اللاعبين ، بل إن حتمية التطور ستقوده إلى شوط آخر فى المستقبل ، ثم تتتابع الأشواط ، ونجدنا - مرة أخرى ، وبعد عمر طويل - نستخدم القالب الأوربى برمته ، ولكن من باب خلفى .

إن القالب الأوربى أشبه بالرادار ، والديمقراطية ، والصحافة - ملك لأقطار الحضارة الحديثة ، وقابل للتطويع لحمل مضامين عربية صميمة ، بل خاضع للتعديل والتحوير . والحكيم يعترف بهذا فى أكثر من موضع فى مقدمته : «فنحن نسمى القالب الأوربى أو العالمى قالباً وشكلاً ، لأنه صالح لأن تصبّ فيه كل الموضوعات والأفكار من الغرب والشرق على السواء» (ص ١٤) .

إن تاريخ المسرح الآسيوى ، يتميّز بوجود قوالب قومية أصيلة تولدت وترعرعت فى تربة وطنها القومى ، بمعزل عن التأثير الأوربى . واستطاعت بإمكاناتها الشخصية الخاصة ، أن تجتذب بعض التجريبيين من كتاب المسرح الغربى ومخرجيه ، من أمثال **بول كلوديل ، وأنطونين أرتو وبرتولد بريخت** وغيرهم ، من الذين حاولوا أن يعثروا على حلول للمشكلات العملية فى القالب الأوربى - أو حاولوا تجديد شبابه - من حيث النص ، والتمثيل والديكور ، والأزياء ، و«المكيجة» . على أن اهتمام هؤلاء التجريبيين الغربيين بتراث المسرح الشرقى ، قوبل - فى نفس الوقت - بحركة اهتمام عكسية ، قام بها التجريبيون الآسيويون الذين دفعتهم الحماسة الشديدة - خلال المائة عام الأخيرة - لتطوير مسارحهم المحلية الحديثة ، على أسس من القالب الغربى ونماذجه . ومع أن الدراما الآسيوية الجديدة - التى هجنت على أيديهم بعناصر غربية - لاتزال تحتل المركز الثانى بالنسبة للدراما التقليدية ، فإنها تصرّ على النمو ، والتوسع ، واكتساح ماعداها . وإزاء هذه المزاحمة - بين القديم والحديث - كان على القوالب المسرحية ذات الصبغة القومية الخالصة ، إما أن تجاهد ضد غزو القالب الأوربى - بدعوى الحفاظ على فنون الآباء والجدود - وإما أن تتحايل على البقاء بمهادنته ، والتأثر بقواعده . وهذا التأثير أمر طبيعى ومحتوم ؛ لأن رياح التغيير التى تهبّ من العالم الغربى على البلدان الآسيوية ، تنال - يوما بعد يوم - من أنظمتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية التقليدية . **ولأن المسرح مؤسسة ثقافية اجتماعية ، فلابدّ أن يستجيب للتغييرات التى تطرأ فى محيطه العام ، على نحو يؤكد أن الغلبة فى المستقبل ستكون للقالب المسرحى كما تصدّره أوربا وأمريكا ، لأنه قادر على التعبير عن المشكلات العصرية المتجددة وعلى مسايرة موجات التحديث التى تتوالى على البلدان الآسيوية ، ولأنه - فوق ذلك كله - عالمى ، وأشبه بالحقيقة العلمية التى يجب ألا يختصم الناس حول قوميتها أو أجنبيتها ، بل حول مدى أهميتها ، ومجال استغلالها** . ولهذا صدق **توفيق الحكيم ، وهو يختم مقدمته النظرية القصيرة بفقرة يتراجع فيها بلباقة إلى صف القالب الأوربى** ، ويقول : «على أنى بعد ذلك ، أريد أن أنبه بوضوح إلى أنه ليس معنى المناداة بهذا القالب الانصراف عن القالب العالمى المعروف ، وما يسير فيه من اتجاهات وتطورات ... بل على النقيض ، فإنى إلى جانب ذلك أنادى أيضا بالاحتفاظ - فى نفس الوقت - بالخط الذى سرنا فيه حتى الآن من معاصرة الفن المسرحى العالمى ، حتى لانفصل عن الركب الحضارى العام فى جميع خطواته وتطوراته» ولقد صدق .

قناع البريختية

دراسة فى المسرح الملحمى
من جذوره الكلاسيكية
إلى فروعه العصرية



أحمد عثمان

لاريب فى أن الستينيات من هذا القرن الذى نعيشه هى الحقبة التى شاهدت تحرر كثير من دول العالم الثالث ، وهى أيضاً العصر الذهبى للمسرح الملحمى ، وذروة المد البريختى فى أرجاء الدنيا ، بما فى ذلك عالمنا العربى . فالتيارات المعاصرة فى المسرح العربى ، مثل مسرح السامر ، ومسرح الفرجة ، ومسرح الحكواتى ، والمسرح الاحتفالى ، وغيرها ، تحمل بعض السمات البريختية ، وتعد صوراً للتجاوب العربى مع المد البريختى العالمى . ولقد شاركت البريختية العربية مثيلاتها الأجنبيات فى إساءة فهم هذه الزاوية أو تلك من مسرح بريخت ونظريته ؛ ومن ثم لزم التصدى لأصولها قبل الوصول إلى تأثيراتها . وهذا هو هدف البحث الذى نقدم له ؛ فهو محاولة لفهم مسرح بريخت ونظريته فى ضوء العودة إلى مصادره الكلاسيكية . على أننا سنحاول أيضاً نزع الأقنعة الوهمية عن بعض المفاهيم الخاطئة حول كل من أرسطو وبريخت . ويهمنا منذ البداية أن ننوه بحقيقة مهمة للغاية ، وهى أن نقد بريخت ــ وغيره ــ للأرسطية ، لايستهدف فى الواقع أرسطو نفسه بقدر ما يعنى من اتبعوه أو فسروه . وبالمثل فإن نقدنا نحن الآن للبريختية لايتوجه بالضرورة إلى بريخت نفسه ، بل يهدف أول مايهدف إلى نزع القناع الزائف عن وجه من اتبعوه دون أن يفهموه حق الفهم .

١ ــ ظاهرة اللغز البريختى

يقول **بريخت** نفسه : «لقد تأكدت من أن بعض ملاحظاتى عن المسرح قد أسيئ فهمها . وقبل كل شيء فلقد تأكد لى ذلك من خطابات أولئك الذين يوافقوننى ومقالاتهم ... وأظن أن بعض ملاحظاتى قد أسيىء فهمه لأن هناك نقاطاً مهمة ،بدلا من أن أتصدى لتعريفها قدرت أنها من المسلمات »[1] . ويعلل **هولتهوزن** سوء الفهم الذى ابتليت به نظرية **بريخت** الدرامية بأن البعض يردد آراءه وأقواله كالببغاوات ، ويطبقونها على أشكال أدبية لاتتناسب معها . فهى ــ فى رأيه ــ نظرية نشأت عن تجربة عملية طويلة فى الفن المسرحى وممارسته ، بالتعاون مع **فرقة** تمثيلية ــ أى البرليز إنسامبل ــ لها سمات معينة ، ومع رجال مسرح يتميزون بميزات خاصة .[2] أما العلامة ويلليت ــ أشهر من تصدى لدراسة **بريخت** ــ فيشخص أعراض الظاهرة البريختية قائلاً بأنه على الرغم من أن نظرية **بريخت** قد أسيىء فهمها ــ لاسيما فى غرب أوربا والولايات المتحدة ــ فإن حظ هذه النظرية أفضل كثيرا من حظ مسرحياته وأساليبه التطبيقية فى الإخراج . ويرى **ويلليت** أن أوضح مظاهر سوء الفهم هو القول بأن مسرحيات **بريخت** تتبع الخطوط التى رسمتها نظريته . ويستدل **ويلليت** على صحة رأيه بالإشارة إلى أن المفردات البريختية الشائعة فى كتابات عصرنا هذا ــ مثل الحركة والتغريب وما إلى ذلك ــ لم تفلح فى شىء سوى خلق متاهة لغوية ، تثير رعباً لفظياً ، وتشكل لغزاً محيراً أمام القارئ العادى . وأكثر من ذلك فإن هذه المفردات التى تستخدم لوصف مسرح بريخت قد صارت المبرر الوحيد للخطأ والفشل لدى أتباع البريختية . وهم فى ذلك يعتمدون على ما يكتنف هذه المصطلحات من غموض . وأصبح من السهل على الناقد أن يقرأ عن نظرية **بريخت** ــ غير المفهومة فهماً كاملاً ــ بدلاً من أن يجهد نفسه فى قراءة المسرحيات . وصارت عروض **البرليز إنسامبل** تعالج

على أنها نماذج تطبيقية للنظرية البريختية ، والأصح أنها فى المقام الأول وقبل أى شىء آخر تحقيق إبداعى لآمال بريخت المؤلف الدرامى لا الكاتب التنظيرى .[٣]

لقد جمع بريخت فى شخصه ونتاجه الأدبى كثيرا من المتناقضات ، جعلته عرضة لسوء الفهم ، وفريسة سهلة للتحوير المتعمد أو غير المتعمد . فهو على سبيل المثال لايكف عن الدعوة للفكر الشيوعى ، وفى نفس الوقت يزعم – بل يحاول إقناعنا – بأنه يترك لمتفرجه فرصة التفكير بنفسه والاختيار الحر . وهو يكتب مسرحاً ملحمياً تتوالى فيه الأحداث فى سلاسة ويسر ، دون تعقيد أو تعرج بالغ التركيب ، ولكنه يدمن – بوصفه مخرجا – استخدام الآليات والعناوين واللافتات وما إلى ذلك من تعقيدات . وهو فى ملاحظاته النظرية يركز على البساطة ذات المغزى . وفى جميع كتاباته بصفة عامة تتجاور عناصر متضاربة بشكل لافت للنظر ؛ ففيها العفوية وعدم التناسق جنباً إلى جنب مع العقلانية والتفكير المنطقى المنظم . ولا يستطيع أحد أن يفهم **بريخت** أو يعرض مسرحياته مالم يكن ملماً بكل هذه المتناقضات ، ومالم يدخل من التعديلات مايتلاءم مع الظروف المتجددة ؛ فهو بذلك يطبق نصائح **بريخت** نفسه . على أن طبيعة **بريخت** المتناقضة مع نفسها هى التى أعطت مؤلفاته سحراً خاصاً وعمقاً مميزاً . فهو بالقطع لم يكن يهدف إلى تضليلنا ؛ وقد يكون علم النقد – الملئ بالتناقضات – هو المسئول عن زيادة حجم اللغز البريختى . فما إن تقال كلمة فى عالم النقد حتى تتلوها كلمات وكلمات ، بين معقبة شارحة ، أو محبذة مادحة ، أو منتقدة قادحة . والنتيجة المعتادة هى أن تتوه الكلمة الأصلية ، ويصبح النقاش بين النقاد محصوراً فى دائرة الشروح والتعقيبات ، أى الفروع لا الأصول . وهذا عين ماحدث لبريخت . ويسبقه فى ذلك ويتفوق عليه تفوقاً كاسحاً أبو النقد الأدبى أرسطو . والأولى بنا دائماً أن نعود إلى الأصول . ومن ثم فإن استيعاب بريخت أفضل كثيرا من مجرد تقليده أو تقديم عروض مسرحية له أو التشدق بمصطلحاته .

ويعترف **إريك بنتلى** بوجود فجوة فما بين فن **بريخت** والمناقشات الدائرة حول طبيعة هذا الفن . وقد يكون **بريخت** – كما يرى **بنتلى** – مسئولاً عن ذلك ولو بصفة جزئية . حقاً إنه أصبح ماركسيا فى مرحلة ما من حياته ، ولكنه يحاول أن يجعلنا ننظر إلى عمله الذى أنتجه قبل ذلك على أنه أيضاً **ماركسى** . ولطالما ضللتنا ملاحظات **بريخت** على مسرحياته ؛ فعندما نقرأ مثلاً مايكتبه عن شخصية «ماكى المسكين» فى «**أوبرا بثلاثة قروش**» ، ثم نقرأ المسرحية نفسها ، نجد أنفسنا أمام شخصيتين مختلفتين . فالملاحظات البريختية تتحدث عن الرأسمالية وما يحيط بها ؛ أما المسرحية فتدور حول مايمكن أن نسميه بكلمة واحدة «الشنيع» . وجدير بالذكر أن هذه المسرحية تنتمى إلى مرحلة ماقبل اعتناق **بريخت** للماركسية . هذا ويؤيد بعض الناس **بريخت** لأنه شيوعى ، ولكنهم – كما يقول **بنتلى** – يعجبون بفنه لسبب آخر .[٤]

ومن ناحية أخرى ينصحنا **ديميتر** ألا نغمض أعيننا عن مسرح **بريخت** ، وألا نعرض عن جاذبيته لأسباب سياسية ؛ فمثل هذا الموقف فى رأيه يتساوى فى سذاجته مع موقف من يعجبون به إعجاباً أعمى ، ويشايعونه فى كل شىء ، بالحق وبغير الحق ، وينذرون أنفسهم للدفاع عنه ، ويريدون منا أن نبتلع الأخضر واليابس فى البريختية . ولعله من الأنسب هنا أن نتبع إرشادات **بريخت** نفسه ، ونعمل ما أراد هو من جمهوره أن يعمل ؛ أى أن يقلد جمهور الألعاب الرياضية ، فلا يترك السيجارة من فمه وهو يتفرج على أعماله المسرحية . هذه نصيحة بريختية جد مفيدة بالنسبة إلينا نحن المتورطين فى الصراعات السياسية ، والغارقين فى التصنيفات المذهبية ، إلى حد أننا نرفض أن نجعل من التصنيف السياسى معياراً ثانوياً أو هامشياً فى حكمنا على الأشياء وتقويمنا للفنون . فلو اتبعنا هذه النصيحة البريختية لاستكشفنا أن **بريخت** – برغم عقيدته الماركسية – يخاطبنا نحن البشر أجمعين ، وأنه فى الغالب أشبه مايكون بأريستوفانيس هذا العصر ، مع تقليل فى كمية الضحك ، وتكثيف للحظات التأمل .[٥]

ويشكك **بوليتزر** فى ماركسية **بريخت** حين يراها مجرد ستار ؛ لأن **بريخت** – على حد قوله – كان من المكر وسعة الحيلة حتى إنه فاق نقاده ذكاءً ودهاء ، سواء أكانوا من اليمين أم من اليسار . كان رجلاً غامضاً وملغزاً ؛ وكان أبرع من يترك الأسئلة غير المرغوب فى طرحها أصلاً مفتوحة بلا جواب . وإننا لنجده فى قمة إنتاجه المسرحى – فى رأى بوليتزر – دقيقاً وغامضاً مثل شخصيته الحقيقية تماماً . «فدائرة الطباشير القوقازية» – وهى من أخريات روائعه – وصفت على أنها «مثل بارز فى المسرح الملحمى» ، وقيل عنها إنها «أمثولة شعبية ممسرحة» . وكلا الوصفين – برغم تناقضها الظاهرى – صحيح .[٦]

ونرجو بهذه الدراسة التى نقدم لها ، التدليل على أن مكونات مسرح بريخت ونظريته ليست بهذه الغرابة التى يصورها بها البعض . لقد كان بريخت بارعاً فى اختياره الانتقائى لعناصر درامية وفكرية نشأت هنا وهناك فجمعها وربط بينها بملاط ماركسى ، وبنى لها نظاماً متينا ، فيه من القديم بقدر مافيه من الجديد . فمن الأخطاء الشائعة التى ستحاول دراستنا التصدى لها والإجهاز عليها القول بأن بريخت مخترع المسرح الملحمى أو مبتدع الأسلوب التغريبى ؛ وكذا القول بأن مسرح بريخت هو مسرح الفرجة والتسلية ، أو مجرد مسرح للممثل والمخرج ، أى الحركة ؛ فهو فى حقيقة الأمر مسرح المؤلف والكلمة أولاً ، ثم بعد ذلك يأتى الممثل والمخرج والجمهور . يقول بريخت نفسه : «الشىء الرئيسى عند **ستانيسلافسكى** وهو يتهيأ للعرض هو الممثل ، أما بالنسبة إلى فالشىء الرئيسى عند استعدادى للعرض هو الكاتب المسرحى» . على أن كلمة المؤلف عند **بريخت** ليست مقدسة ؛ فالمسرح ليس خادماً للمؤلف بل للمجتمع .

ونحن فى دعوتنا إلى مجاوزة التقليد الأعمى للبريختية لانطلق من الاستهانة بشأن هذا المؤلف والمخرج الألمانى العظيم ؛ فهو نفسه كان قد دعا إلى مجاوزة الأرسطية – أى التقيد الأعمى بقواعد أرسطو – دون التقليل من شأن المعلم الأول . ولقد نجح بريخت فى دعوته ، وعلينا أن نقتدى به ، ونجاوز البريختية المليئة بالأوهام وسوء الفهم . فبريخت نفسه يعترف بأن أسلوبه الجديد لا يعد كاملاً فى ذاته أو نهائياً ، بل هو واحد من الطرق ، وينبغى أن تستمر التجارب . ونحن بالغوص إلى جذور بريخت ومصادره المسرحية والفكرية – إنما نهدف إلى تبيان كيف أن بريخت قد أفاد كثيراً ممن انتقدهم أشد الانتقاد . ومن ثم فعلينا أن ننهج نهجه ؛ وننسج على منواله فى تعاملنا معه .

٢ ـ شروخ كلاسيكية فى الحائط الرابع .

جاء فى مسرحية **يوريبيديس** «**المستجيرات**» (بيت ١٨٠ ـ ١٨٣) على لسان أوراستوس وهو يخاطب ثيسيوس أنه «هكذا ينبغى أن يكون الشاعر (= المغنى) إذا كان عليه أن ينظم قصيدة، أى أن يكون هو نفسه مسروراً، وإلا ـ أى إذا كان مفعماً بحزن خاص ـ فإنه لايستطيع أن يمنح السرور للآخرين». وفى المسرح التقليدى تستدعى محاكاة الممثلين لأبطالهم محاكاة المشاهدين للممثلين؛ إذ يستوعب المشاهد العمل الفنى عن طريق الاندماج فى شخصية الممثل الذى كان بدوره قد مر بعملية اندماج مماثلة فى شخصية البطل الذى يمثله. ويقول **بريخت** عن ذلك «أما فى كتاب **هوراتيوس (فن الشعر)**، ترجمة **هوتشيد**، فتصاغ فى براعة النظرية الأرسطية الخاصة بالمسرح، التى نتحدث عنها». وهو يشير إلى الأبيات (**٩٩** ومايليه) وترجمتها كما يلى: «ليس بكاف أن تكون القصائد جميلة ... من طبيعة البشر أنهم يهشون للوجه الضحوك، كما أن بكاء الباكين يحز فيهم. أى تيليفوس! أو أنت يابيليوس! (ويعنى من يمثل دور هذين البطلين الأسطوريين) إن أنت أردت استدرار دموعى وجب أن تحس بنفسك عضة الألم أولاً، وعندئذ فقط تحزننى مصائبك. إذا كان الدور الذى ستؤديه لايناسبك فلسوف أضحك أو أتثاءب». ثم يعود **بريخت** بعد الإشارة إلى أبيات **هوراتيوس** فيقول: «ويرجع هوتشيد قارئه إلى شيشرون الذى يوجز أفكاره حول فن الخطابة عندما يتحدث عن تصرفات الممثل الرومانى باولوس (؟) فيقول «لقد تعين عليه أن يقدم إليكترا وهى تندب مصير أخيها. وفى تلك الأيام بالذات كان هو قد فجع بموت ابنه الوحيد؛ ولهذا نجده ـ وقد وضع أمامه على المسرح الوعاء الذى جمع فيه رماد ابنه بعد حرقه (للدفن) ـ يلقى الأبيات الخاصة بهذا المشهد. لقد عنى هو نفسه بهذه الأبيات إلى حد كبير؛ لأن فجيعته الشخصية حملته على أن يذرف دموعاً حقيقية. ومن ثم فلم يبق فى المسرح إنسان واحد استطاع أن يمسك نفسه عن سكب الدموع».

فالتمثيل على خشبة المسرح التقليدى فى رأى بريخت يجذب المتفرج بصورة مغناطيسية، تذكرنا بسلسلة الحلقات المغناطيسية التى تحدث عنها أفلاطون فى محاورة «أيون»، حيث الشعراء يتلقون الإلهام والوحى من الآلهة، فيرددون الأشعار الملهمة دون أن يفهموها؛ فهم مجرد أدوات أو حلقات فى السلسلة الممغنطة. ومن المعروف أن أفلاطون قد طرد الشعراء من مدينته الفاضلة لهذا السبب. ونجد عند **بريخت** نظرة مماثلة عندما يقول إن غضب الملك لير ـ على سبيل المثال ـ يصيب المشاهد نفسه بالعدوى. ومثل هذا المشاهد الغاضب بالتبعية لايمكن أن يناقش الملك لير حول غضبه على بناته، بل لايستطيع سوى أن يشاطره هذا الشعور الانفعالى. فعندما نكون شهوداً لانفعال قوى وعميق فإننا نتعاطف معه إلى درجة أننا ننسى أن نتخذ موقف الملاحظة أو المراقبة. يقول بريخت عن متفرجى المسرح التقليدى: «يخيل للمرء أن عضلاتهم قد توترت تحت ضغط جهد غير عادى، أو أنهم أصيبوا بالخور التام. يوحون إليك أنهم نيام وماهم بالنيام، مع أنهم يرون فى نومهم الوهمى أحلاماً مزعجة. عيونهم مفتوحة ومحملقة، غير أنهم لايبصرون أو لايفهمون مايرون. وهم يصيخون السمع ولكنهم لايدركون كنه مايسمعون. إنهم كالمسحورين المجذوبين أو كأهل العصور الوسطى الملتفين حول الساحرات القديرات ورجال الكنيسة الفصحاء. ومثل هؤلاء المتفرجين لم يعودوا مؤهلين لأى نوع من النشاط؛ لأن الآخرين الموجودين على خشبة المسرح يتصرفون بهم كيفما شاءوا. وكلما ازداد الممثلون حذقاً وحنكة فى فنهم زادت حالة المتفرجين سوءا؛ وكأننا بحاجة إلى ممثلين من النوع الردىء حتى يستيقظ هؤلاء المتفرجون».

هكذا يسخر **بريخت** من الجمهور المندمج فى عروض مسرحيات **سوفوكليس وشكسبير** وغيرهما، ويصف مثل هذه العروض بأنها عملية لهو بربرى، وتنكيل أسطورى؛ وينتقد التعطش من قبل الجمهور لعملية المعاناة والمصير المحتوم، والتمتع بعذاب الآخرين. فالمسرح عند **بريخت** ليس مستودع الآلام التى لم يسبق لها مثيل. وهو يسمى المسرح التقليدى المسرح المطبخى أو الدراما الفظة لآكلى لحوم البشر. وهذه التسمية تذكرنا بمسرحية الرسام الألمانى **بامفيليوس جيجنباخ**، وعنوانها «**آكلو لحم الميت**» **Totenfresser** التى عرضت عام **١٥٢١** وفيها نرى البابا والأسقف والحاشية حول منضدة يمصمصوا عظام الموتى، فى حين راح الشيطان يعزف على الكمان. وفى مقابل ذلك نجد أحد القساوسة البروتستانت وهو يبكى مع بعض الناس الآخرين من أجل خلاص البشرية. وبالطبع فهذه مسرحية فجة، تأتى فى بداية ظهور المسرح الألمانى. وعلى أية حال فإن الفن الدرامى التقليدى فى رأى بريخت أصبح طقساً دينياً وعشاء ربانياً، حيث شحنت الكلمة بشىء ما من الصوفية ـ إن صح التعبير. وأصبح الممثل خادماً للفن أو رقية سحرية، وصار المشاهدون وكأنهم تلامذة المسيح. ومما يثير الفزع لدى **بريخت** أن الأدوار فى المسرح التقليدى توزع بطريقة خاطئة ودون أدنى تفكير؛ فكل الطباخين بدينون شرهون، وكل الفلاحين بلغميون باردون، وكل رجال الدولة وقورون، وكل المحبين أو المحبوبين جميلو القسمات رشيقو الحركات، وكل الطيبين ينطقون بلسان عذب وصوت رخيم. وقد صارت الأدوار بهذه الطريقة توزع على الممثلين بحسب المواصفات الجسمانية؛ فيقال مثلاً هذا الممثل له قوام ملكى، أما ذاك فينقصه الحضور المؤثر!

وبرغم هذه المبالغة فى نقد الاندماج بالمسرح التقليدى سنجد أن **بريخت** نفسه لم يستغن عنه تماماً. وهو نفسه يعترف بذلك إذ يقول: «إنى أقف إلى جانب الاندماج فى مرحلة معينة من مراحل التمرينات، غير أنه من الضرورى أن نضيف إليه شيئاً آخر هو ـ على وجه التحديد ـ الارتباط بعلاقة ما مع الشخصية المطلوب الاندماج بها وأن نضيف إليها تقييماً من الناحية الاجتماعية». ويعود **بريخت** ليقول فى مكان آخر: «إننى ـ بوصفى كاتبا مسرحيا ـ بحاجة إلى قدرة الممثل على اندماج كامل، وعلى إعادة التجسيد الكاملة. هذه القدرة هى التى يقوم **ستانيسلافسكى** لأول مرة بفك رموزها على نحو منتظم. ولكن بالإضافة إلى ذلك، وقبل كل شىء، فإنى بحاجة إلى البعد عن الشخصية هذا البعد الذى يتعين على الممثل تحقيقه من حيث إنه يمثل المجتمع». فما حققه **بريخت** إذن لايتعدى القضاء على الاندماج العاطفى أو الانفعالى المبالغ فيه. أما القول بأنه طرد الاندماج تماماً من فنه المسرحى فلا ينطبق

على الواقع . وكيف يفعل والاندماج هو وسيلة الإنسان من قديم الزمان لتحقيق الاتصال بأخيه الإنسان ؟ !

ولنتذكر هنا ماقاله **نيتشه** فى معرض رده على آراء **شليجل** عن دور الجوقة فى التراجيديا الإغريقية ، إذ قال **إنه يعتقد بأن المتفرج فى المسرح يتفرد بالقدرة على التذوق كلما استطاع أن يأخذ الفن كفن ، أى أن ينظر إليه نظرة جمالية** . وقد أوضح **إدوارد بوللو** فى بحث قيم له أن كل فن يتطلب حداً أقصى وحداً أدنى من المسافة ، لأن التقويم الجمالى لايحدث إلا داخل هذين الحدين .[٧] وبعبارة أخرى يمكن أن نقول إن تعدى هذين الحدين ابتعاداً أو اقتراباً يحدث خلخلة فى عملية التقييم الجمالى . وهذه قاعدة يمكن أن نطبقها على المسرح ، و[illegible] على علاقة المتفرج بالعرض المسرحى .

ويظن الكثيرون أن الفضل كل الفضل فى تحطيم حدى المسافة الجمالية (أو هدم الجدار الرابع ، أو كسر الإيهام المسرحى) يعود إلى **بريخت** ، مع أنه اتجاه عام فى المسرح الحديث والمعاصر ، له جذوره القديمة التى يمكن أن نرجعها إلى أصل الدراما نفسها . وينبغى هنا ألا ننسى مافعله التعبيريون وما أنجزه إبسن الذى حطم وهم الشخصية الإنسانية ، بل كان ذلك يمثل بالنسبة إليه – وإلى **سترندبرج وبيراندللو** – الموضوع الرئيسى والشغل الشاغل . بل إن عملية تدمير هذا الوهم المسرحى تعدت البنية الدرامية وعلاقة المتفرج بالعرض ، وامتدت لتشمل المبنى المسرحى نفسه ، وشكل خشبة المسرح . فالتدمير الذى أحدثه إبسن فى الوهم المسرحى وفى الشخصية الإنسانية كان يحدث فى إطار نص مسرحى وخشبة مسرح تقليديين ، أى ينتميان إلى مسرح الفترة الوهمية . ومن ثم جاءت التعبيرية لتحدث حركة فعالة فى هذا الاتجاه التدميرى ، علاوة على أنها دعمت درامية الفن المسرحى . بيد أن مضامينها الفكرية قد خلقت ميولاً وولدت نزعات ابتعدت بها عن النوايا الأصلية الحسنة ؛ فلقد انتهى بها الأمر إلى تدمير ماهو أكثر من الوهم المسرحى ، بل تطرقت هذه الميول التدميرية إلى أصول الفن المسرحى نفسها فى بعض الأحيان . وأبرز هذه الميول هو الاتجاه إلى تدمير المسافة الجمالية ، الذى نجم عنه تقليل التوتر القائم بين الممثل والمتفرج أو إلغاؤه من جهة ، وخشبة المسرح والصالة من جهة أخرى . وهذا التوتر هو العنصر الذى بدونه لا توجد العملية المسرحية من أساسها . وبعبارة أخرى لابد من الإبقاء على شىء من الوهم إذا كان على المتفرجين أن يظلوا فى أماكنهم متفرجين . ومن ثم فإن المسألة لاتعدو المفاضلة بين نوع من الوهم وآخر ، أو التفاوت فى الدرجات والنسب .

على أية حال فلقد تعددت أساليب مايسمى بكسر الإيهام المسرحى منذ قديم الزمان . فليس الخلط بين المسرح والحياة ، أو بين خشبة المسرح والصالة ، بالأمر الجديد أو وليد القرن العشرين . فبغض النظر عن جذوره الكلاسيكية ، أى الإغريقية الرومانية – التى سنعود إليها – ينبغى أن نتذكر الممارسة الباروكية فى المسرح . لقد استوعب أهل العصر الباروكى بذكاء ميزة تعدد الألوان وتجاور مختلف الأشكال والظلال وتحاورها ، وفتنوا بفكرة خلط الجوهر بالمظهر ، والطيب بالخبيث ، والأبيض بالأسود ؛ وهو خلط لم يصلوا به إلى حد المزج الكامل أو الدمج الشامل . لقد كتب فنانو ذلك العصر عن موضوع الحياة التى تقع داخل إطار الحدث الدرامى ، والتى قد تمتد إلى خارج هذا الإطار ، وتحدثوا عن المسرح الذى قد يستحيل منه الوهم حقيقة والحلم واقعاً . ولعل الفرق الجوهرى بين مسرحيات العصر الباروكى (وكذا الإليزابيثى) ومسرحنا المعاصر الكاسر للوهم المسرحى ، أن الأول ظل حريصاً على أن يجعل الجمهور مدركاً للعالمين ، عالم المسرح الوهمى وعالم الحياة الحقيقية . وهكذا ظل هذا المسرح محتفظاً لجمهوره بالتفرقة الواعية بين خشبة المسرح والصالة . فالمسرحيات الباروكية إذن تزيد من وعى الجمهور بالتناقض الموجود بين هذين الكيانين ولا تفكر فى إزالته . أما مسرحنا المعاصر فيحاول أن يجعل من الجمهور جزءاً أو قطعة من العملية المسرحية ؛ فهو يجره جراً إلى داخل الحدث الدرامى نفسه . وبالطبع فإن هذا الأسلوب المعاصر يذكرنا بفكرة العرض المسرحى البدائى ، عندما نشأت الدراما من طقس دينى يشترك فيه المجتمع كله ، كما كان الحال فى عبادة ديونيسوس عند الإغريق . وهذا ما سنعود إليه .

وكلمة الإيهام المسرحى فى اللغات الأوربية الحديثة illusion جاءت من الفعل اللاتينى illudere ومعناه «ألعب بالشىء» ، واستخدمه **هوراتيوس** بمعنى «أتسلى بالكتابة» ، وله أيضاً معنى التلاعب أو السخرية . وهذا الفعل اللاتينى المركب مشتق من الفعل البسيط ludere ، ومعناه : ألعب لعبة معينة ؛ ألعب بشىء ما ؛ أسلى الآخرين أو أتسلى ؛ أرقص ؛ أخدع .

ومن الفعل الأخير جاءت الكلمة ludi ، وهى الألعاب العامة فى روما ، التى كانت مهرجانات دينية تماثل الألعاب الإغريقية ، مثل الدورات الأوليمبية المعروفة . وتهمنا من الألعاب الرومانية الكثيرة تلك التى تحمل اسم ludi scaenici ، أى «الألعاب المسرحية»[٨] التى أضيفت إلى الألعاب الرومانية الأصلية فى عام ٢٤٠ ق . م . ، أى مع بداية ظهور الأدب والمسرح اللاتينيين على يد ليفيوس أندرونيكوس . المهم أن المسرح فى الأساس لعبة Play يحتل الإيهام فيها – وفى غيرها من الألعاب – مركزاً حيوياً . ذلك أن المتفرج يذهب إلى المبنى المسرحى وقد سمح لنفسه سلفاً أن ينغمس فى هذه اللعبة . ووظيفة المسرح الرئيسية هى اللعب بفكرة الوهم هذه ، بمعنى أن المؤلف يلعب بنفس الفكرة التى يحاول أن يبدعها ويسخر من الجمهور الذى يحاول أن يقنعه بها . **وهنا ينبغى التمييز بين المسرح الذى يتظاهر بالإيهام ، سواء أكان قائماً على الواقع أم الخيال ، والمسرح الذى يكتفى بتقديم فرصة للنشاط الخيالى الذى ليس من الضرورى أن يكون إيهامياً بصفة خالصة . فأساس مسرح إبسن – وهوسيد الواقعية – إيهامى ؛ لأنه فى قمة نضجه يجعل الجمهور يصدق الصور الخيالية التى يخلقها ويقدمها على الخشبة** . أما أساس مسرح **سوفوكليس** الأسطورى فليس إيهامياً بنفس الدرجة ؛ لأنه لايتوقع من المتفرج أن يصدق كل ما يعرض عليه من أساطير خيالية . ومسرح **إبسن** محدود بكل ماهو مقبول ومستحسن ؛ أما مسرح **سوفوكليس** فيتمتع بمرونة غير محدودة . ويستطيع مثل هذا المسرح أن يتسع للدنيا كلها ، ماضيها وحاضرها ومستقبلها ؛ بل يمكن أن يقفز مثل هذا المسرح من فوق سطح الأرض ذاتها إلى ما فوق السحاب ، دون أن يكون إيهامياً بصفة مطلقة .

وفى مطلع عصر النهضة احتفظ المسرح الإنجليزى غير الإيهامى فى البداية بعلاقته الوطيدة والمباشرة مع المسرح الطقوسى ذى الأصول الرمزية ، بل مع الطقوس الكنسية نفسها إبان العصور الوسطى .

فمسرحيات الأسرار تسبق وتبشر بمبدأ الالتحام بين خشبة المسرح وجمهور المتفرجين . ففى هذه المسرحيات كان الممثل والمتفرج وكأنهما يؤديان معاً دور المسيح المصلوب ـ على سبيل المثال . ذلك أن هذه المسرحيات كانت فى الواقع تقف على الحدود الهشة والخيوط الرفيعة الفاصلة بين الطقس الدينى والفن المسرحى ، حتى إنه صار من الملاحظ أن كل من يقرأ أو يشاهد مسرحيات الأسرار تنتابه حالة من الخشوع وكأنه يؤدى الصلاة فى الكنيسة . وتمتد هذه المسحة لتشمل أيضاً مسرحيات الأخلاق ، ففيها كان الناس ـ أى المتفرجون ـ كما لو كانوا هم أنفسهم يؤدون دور «البشرية» الشائع فى هذه المسرحيات . نعم لقد شارك المتفرجون ممثليهم فى أداء أدوار هم التى تصور عالماً أكثر واقعية من العالم المحيط بهم . ومن الواضح أن مسرح العصور الوسطى بهذه الطريقة لايحدث تأثيره بفضل الإيهام بل بفعل ممارسة الطقوس الدينية ؛ فالناس لايصدقون بأن مايرونه أو يسمعونه على المسرح حقيق ، وإنما هو إعادة تمثيل لحدث واقعى بأسلوب معين . وهذا الحدث الواقعى يمكن أن يتخيله المتفرجون . أما إعادة التمثيل فلا تتم على أساس أنها محاكاة بل بوصفها رمزا ـ لما يحدث فى الحقيقة . ففى تمثيلية العشاء المقدس يقوم الممثل بدور المسيح فى تمثيلية غاية فى القدسية . ولا يقع جمهور الكنيسة (المسرح) قط تحت تأثير أى وهم ، ولايفقد الناس وعيهم ؛ فهذا الممثل أمامهم هو المسيح ، وعلى الجمهور أن يشارك فى الطقس بقدر من الحماسة غير المصطنعة ، قد يصل إلى حد الجزل ، وأن يشارك القسيس (الممثل) الانفعال الذى يوحى به . وبذلك تكتمل الدائرة بين الفعل ورد الفعل . ووظيفة هذا الجمهور ليست سلبية تماماً ، بل فيها قدر من الإيجابية ؛ لأن هذا الجمهور كان بداخل المسرحية نفسها وليس أمامها أو خارج نطاقها .

ومن المفيد هنا أن نتذكر حقيقة مفادها أن الاتجاه المضاد للإيهام فى المسرح هو الذى أوجد ونمى فكرة مزج نوعى الدراما الأساسيين ـ أى التراجيديا والكوميديا ـ إبان عصر النهضة ؛ ففى مسرحية **لتوماس بريستون** بعنوان «**قمبيز**»[9] Cambises حوالى ١٥٦٩) على سبيل المثال ـ نجد الشخصيات التاريخية تحتك بشخصيات أخلاقية رمزية مثل «الحياء» shame و «المثابرة» diligence مرة ، وتحتك بالمهرجين المحليين أمثال هوب Hob ولوب lob مرات . وهذا كله يدخل فى باب كسر الإيهام المسرحى . ويتميز المسرح الإليزابيثى بميزة قوية هى قدرته على مثل هذا الخلط بين الأسلوب الطقوسى والأسلوب الواقعى من ناحية ـ والتراجيدى والكوميدى من ناحية أخرى : وفى هذا الصدد ينبغى إعادة النظر فى مغزى بعض المشاهد الهزلية ذات الطابع الشرير فى قلب مسرحية «**دكتور فاوستوس**» **لكريستوفر مارلو** (حوالى ١٥٨٨) ، إذ لابد من دراسة العلاقة بين خشبة المسرح وصالة المتفرجين فى ضوء هذه المشاهد . وذلك أن الاختيار الأخلاقى البسيط الذى مر به فاوستوس يغلفه المؤلف بكثير من التعقيدات عن طريق هتافات التأييد غير العادية التى يدعو بها **مارلو** المتفرجين للتورط فى خيالاتهم الشريرة .

كانت كل المسرحيات الإليزابيثية مفعمة بوسائل كسر الإيهام المسرحى ، وتمتع الجمهور آنذاك بقدرة متميزة على القفز مع العرض المسرحى من لحظات الواقعية إلى لحظات الخيال (الفانتازيا) . وبالقطع كان هذا العامل وراء القفزات الشيكسبيرية فى داخل المسرحية الواحدة من أسلوب إلى آخر ، بل من جنس مسرحى إلى آخر . ولقد دفعت هذه الظاهرة ناقداً مثل **بيتل** للتحدث عن «الوعى متعدد الجوانب» multiconsciousness فى العقلية الإليزابيثية .[10] لقد مر المسرح الإليزابيثى ـ وهو غير مستقر وتجريبى بطبعه ـ إبان منعطف القرن السادس عشر بفترة أعجب فيها الناس بالعنصر السردى الواقعى جنباً إلى جنب مع العنصر الأقدم وهو الطقوسى . وترتب على ذلك أن ظلت القصة الداخلية على مسافة ما من الجمهور . وفى نفس الوقت استغلت وسائل أخرى من شأنها أن توطد العلاقة بين خشبة المسرح والجمهور ، وتقدم تبريراً ما للعرض المسرحى ككل ؛ أى لهذه القصة الداخلية المتخيلة ، والأحداث الدرامية الأساسية . إنها إذن وسيلة تضع إطاراً خارجياً للحدث الدرامى . ولقد شاعت فى مسرح تلك الفترة وجعلته مسرحاً لايمكن أن نعده واقعياً خالصاً ، ولا مناهضاً للواقعية ، بل ولايهمه أصلاً الفصل بين هذا الاتجاه وذاك .

ولعل أبرز مثل عند **شكسبير** هو مايحدث فى «**ترويض النمرة**» (حوالى ١٥٩٣) حيث تسرد القصة الرومانسية على كيتى وبتروشيو اللذين مع مضيفة الخان وكريستوفر سلاى السمكرى المخمور واللورد يمثلون جمهوراً على خشبة المسرح . وتبدو هذه الشخصيات وكأنها مأخوذة من الواقع ، بحيث يمكن التعرف عليها . وبذلك فإن مايشاهدونه فى المسرحية الداخلية يكتسب بطريقة آلية قدراً كبيراً من التصديق ؛ لأنهم يمثلوننا على خشبة المسرح . فإذا صدقوا مايقال لهم وما يجرى أمام أعينهم ، مهما كان فارغاً ، فعلينا أن نفعل مثلهم ، ونبتلع كل شىء . وعندما يستيقظ سلاى من نومه يجد نفسه فوق سرير مريح وأنيق فيرى أن حياته الأسبق كانت بمثابة حلم . وأكثر من ذلك فإن بتروشيو الذى كان سلاى يراقبه فى حالة اليقظة هو نفسه يتنكر لكى يخدع كيتى . وهكذا يتداخل الواقع الحقيقى مع الحلم الوهمى ـ وهذا موضوع نجد له أصداء مسموعة فى مسرح توفيق الحكيم[11] . إنها وسيلة تنسجم مع نسيج الكوميديا الرومانسية ، حيث إن الآلهة والمخلوقات الفولكلورية الخيالية هى التى تقدم لنا مايقال إنه الواقعى ؛ أما الأشخاص الحقيقيون فهم الذين يقدمون لنا مايقال إنه الخيالى ، أو مايفترض أنه كذلك . وهذا التداخل المقصود بين الواقعى والخيالى هو مايشكل الهيكل الجوهرى لأية مسرحية من نوع الكوميديا الرومانسية .

وتهدف هذه الوسيلة إلى توسيع إمكانية التواصل بين الواقع الفعلى وقابلية الناس لتصديق مايعرض عليهم من موضوعات خيالية . ولقد كان طبيعياً فى إبان تلك الفترة أن يكون للمتفرجين من يمثلهم على خشبة المسرح من بين الممثلين أنفسهم الذين يظهرون وكأنهم قد جاءوا من بين صفوف صالة المتفرجين . ومن الأمثلة الصارخة على ذلك ماحدث فى مسرحية **هنرى ميدوول** H. Medwall «**فولجنس ولوكريس**» Fulgens and Lucrece المطبوعة عام ١٤٩٧ .

فهناك شخصيتان تحملان حرفى «أ» (A) و«ب» (B) اسمين لها ، وهما يقاطعان الحدث الدرامى ويتدخلان فى كل شىء بالمسرحية . وفى مسرحية **بومونت** «**فارس بيستل المحترقة**» ، التى عرضت فى عام ١٦٠٩ نجد جورج وينلل ورالف البقال وزوجته وغلامه يصعدون إلى منصة التمثيل ويختلطون بالممثلين ويمثلون هزلية فرعية داخل المسرحية الرئيسية . ولا غرابة فى ذلك إذا علمنا أن بعض المتفرجين فى العصر الإليزابيثى كانوا يجلسون على خشبة المسرح . فالمزج بين الممثل والمتفرج كان سمة مميزة للمسرح الإليزابيثى وفترة عودة الملكية . كان المؤلف المتخيل للمسرحية داخل المسرحية يقف على الخشبة مع بعض النقاد والمتفرجين . ومما لا شك فيه أن هؤلاء المتفرجين الوهميين يمكنهم أن يتحدثوا باسم المتفرجين الحقيقيين ، أى الجالسين فى الصالة .

ومن وسائل كسر الإيهام المسرحى أيضاً أن يتقدم أحد الممثلين ليعلن أنه إنما يقوم بدور مقدم العرض المسرحى أو المتعهد به أو حتى محركه الرئيسى . وهو فى ذلك يخدعنا ، لأنه ـ فى الواقع ـ يعد هو نفسه الموضوع الأساسى للعرض . ففى مسرحية لمارستون بعنوان «الناقم» (عرضت فى عام ١٦٠٣) يعلن الممثل دوره المزدوج ، أى أنه سيقوم بدور ألتوفرونتو دوق جنوا وماليفولى فى الهزلية التنكرية . وفى «**مأساة الانتقام**» **لتورنير** (عام ١٦٠٧) يخاطب فيذيكى (أوفنديس) جمهور المتفرجين وجمجمة عشيقته فى آن واحد ، ويخبر كليهما بسلسلة الانتقام الفظيعة التى يدبر خططها . ومما لاشك فيه أن هذه الوسيلة تخفف لا من وطأة الوهم المسرحى فحسب ، بل من الفظاعة الناجمة عن هذا العنف الشنيع أيضاً . وهى وسيلة ستجد لها أصداء قوية فى أغانى الجوقة والمونولوجات والأحاديث الجانبية لبطل مثل هيرونيموس عند **توماس كيد** (وسنعود إليه) . وهاملت وياجو وغيرهما عند **شيكسبير** . وفى المسرحية اللاتينية «**أوديسيوس العائد**» **Ulysses Redux** لوليام جاجر ، التى عرضت فى جامعة أكسفورد عام **١٥٩١** ، جلس خطاب بنيلوبى متنكرين فى زى وصيفات بين نساء المتفرجين فى الصالة . وفى مسرحية من مسرحيات القناع **masque** فى إبان العصر اليعقوبى كان الممثلون يرقصون مع المتفرجين ؛ وهو مايذكرنا بما كان يحدث فى نهايات مسرحيات **أريستوفانيس** (مثل «**برلمان النساء**» وغيرها) . ومع ذلك فليس هذا الالتحام الجسدى هو المهم ، ولكن العنصر الأهم ، الذى بدون توافره لم يكن ليتم عرض مسرحى ناجح آنذاك ، هو النداء الصريح الموجه إلى وعى المتفرج بأن يلعب دور الشريك الكامل فى العملية المسرحية بصفة عامة .

ودور الحمقى فى المسرح ، وكلاهمهم الذى يتخذ مظهر الغباء وينم فى الواقع عن ذكاء بالغ وحكمة عميقة ؛ هذا الدور هو ضرب من ضروب الدعوة الموجهة للمتفرج لكى يتدخل بعقله وفطنته فيا يشاهد . ومن المؤكد أن الأميرة الطروادية الأسيرة ، عشيقة «أجاممنون» فى المسرحية التى تحمل هذا العنوان ضمن ثلاثية **إيسخولوس** الخالدة «الأوريستيا» ـ هذه العشيقة المجنونة هى الجدة الأولى ـ بقدر ماوصلنا من المسرح الإغريقى ـ لشخصية الحمقى أو المجانين فى المسرح بصفة عامة . إنها امرأة من البشر ، تملكتها قوة أبوللو الربانية فصارت تتحدث بكلام يجمع بين الهذيان والتنبؤات من جهة ، ومجريات الأحداث الدرامية ، أى الواقع ، من جهة أخرى ؛ أى أنها تخلط بين الوهم والواقع . ولقد تكرر نفس الشىء فى «**الملك لير**» و «**هاملت**» **لشكسبير** . فهاملت وهو يعانى حشرجات الموت ، ويختلط عليه الواقع والوهم ، لايخاطب جمهور المسرحية الداخلية فحسب ، بل جمهور الصالة أيضاً ، حين يقول :

«**أنتم يامن تبدون شاحبين وترتعدون لما حدث هنا**
أنتم أيها الممثلون الصامتون أو المتفرجون على هذا الحدث» .

ومن الصعب علينا أن نقبل رأى **آن ريتر** بأن المسرحية الأخلاقية فى عصر تيودور قد عانت من طغيان جمهور المتفرجين لكثرة الخطاب الموجه إليه مباشرة وبدون داع فى أغلب الأحيان . وتقول آن ريتر كذلك إن فكرة اعتبار الجمهور شريكاً كاملاً ومكملاً للقائمين بالتمثيل بدأت تنهار آنذاك . فإذا كان كل خطاب موجه للجمهور من فوق خشبة المسرح يعد فى عصرنا الحديث كسراً للإيهام المسرحى يلقى ترحيباً كبيراً ، فليس من المنطق أن نعده متعسفاً أو مصطنعاً فى عصر كان لا يعترف بالإيهام المسرحى أساسا لهذا الفن . فالبرولوج والإبيلوج وأغانى الجوقة كانت ـ ضمن وسائل أخرى كثيرة ـ بمثابة جسور متينة تربط بين الوهم والحقيقة . وهذا ما نعترف به **آن ريتر** نفسها .[١٢] . وعلاوة على ذلك فإن الربط بين جمهور الصالة وخشبة المسرح لم يعد يقتصر على الوسيلة الهشة المتمثلة فى مخاطبة الجمهور مباشره خارج نطاق الحدث الدرامى ، بل أصبح هذا الربط يقوم على أساس الإدراك بأن هناك نقاط إلتقاء لا حصر لها بين الحياة الفعلية والمسرحية المعروضة . وفى مثل هذه الحالة كان اللا إيهام هو الأساس والقاعدة ، أما لحظات الإيهام فهى الإستثناء .

وفى مسرح **شكسبير** تكثر الأحاديث الجانبية الصريحة أو الضمنية ، بحيث يمكن القول بأن هناك على الدوام فى كل عرض مسرحى شيكسبيرى حدثين دراميين بدلاً من حدث واحد . وهذان الحدثان يجريان متزامنين ومتوازيين ، ولكنهما متفاوتان من حيث علاقة كل منهما بالجمهور ، ومن ثم يتطلب كل منهما حكماً خاصاً يتناقض جدلياً مع الحكم الآخر ويكمله . والمثل الصارخ على تلك الأحاديث الجانبية هو حديث كليوباترا قبيل انتحارها ؛ إذ تخشى ذل الأسر فى القيود الرومانية ، وتفزع من فكرة شماتة الرومان بها وهى تساق فى موكب نصر قيصر (أوكتافيانوس) حيث تقول (الفصل الخامس ، المشهد الثانى ، بيت ٢١٩ ـ ٢٢١) :

«وسوف أرى صبياً يلثغ بصوته الحاد وهو يمثل دور كليوباترا على أنها مومس»

فهنا ينبغى ألا ننسى أن صبياً حديث السن هو الذى كان فى الواقع يؤدى دور كليوباترا على المسرح الإليزابيثى . وبطبيعة الحال لم يكن هذا الصبى ليتقن أداء دور الملكة المصرية العاشقة . ومن ثم فإن التفسير البسيط لوجود هذه الكلمات فى النص الشكسبيرى هو أن الممثل هنا يسخر من الشخصية التى يمثلها ويتندر بدوره بل بشخصه هو عن طريق اللعب بالألفاظ . وقد يشك البعض فى أن الجمهور الإليزابيثى قد وجد هذه العبارة طبيعية أو أنها تشير بوضوح إلى الوظيفة السليمة للجمهور بوصفه حكما ومحلفا فى مسرح جلوب نفسه ؛ لكننا نؤكد أن التندر فى الكلمات المقتطفة ينال الجمهور نفسه الذى ارتضى منذ أربعة فصول

مسرحية مضت أن يمثل هذا الصبى الصغير دور المليكة البطلمية المهيبة سيدة النيل والشرق ، وملكة الحب والعشق .[13] ودعنا نتسائل : ألا يقر بنا هذا من أسلوب **بيراندللو** ومما يطلبه **بريخت** من ممثلى المسرح الملحمى ؟

ومن وسائل كسر الإيهام المسرحى الزج بالجمهور إلى خشبة المسرح . وقبل أن نشرع فى توضيح ذلك نود التنبيه إلى أن «أوديب ملكاً» لسوفوكليس تبدأ بخطاب موجه من الملك إلى أبنائه أفراد شعب طيبة ، أى الجوقة . فالجوقة فى كثير من المسرحيات الإغريقية تمثل الشعب ؛ وهى بوجودها المستمر فى الأوركسترا تشترك فى الأحداث اشتراكاً عضوياً ، وتلعب دور المتفرج (المثالى) ، وتنوب عن الشعب فى آن واحد . ومسرحيات **أريستوفانيس** الكوميدية والأكثر شعبية بطبيعة الحال ، مفعمة بنقاط التلاحم بين جمهور المتفرجين ومايجرى أمامهم فى العرض المسرحى ، حتى إن هذا الشاعر يجعل الممثلين يطلقون النكات والفكاهات التى تستهدف المتفرجين أنفسهم فى أغلب الأحيان . وما أن نصل إلى نهاية أية مسرحية أريستوفانية حتى نجد هذا الجمهور ـ كما سبق أن ألمعنا ـ وقد اندفع ليشترك مع الممثلين والجوقة فى رقصة ختامية صاخبة أو وليمة ماجنة . وعندما يقدم مسرحنا الحديث والمعاصر الجمهور على الخشبة ، يبدو هذا الجمهور وكأنه مرآة تعكس الصالة . **فهى** إذن مجموعة من الناس على الخشبة تمثل جمهور الصالة من ناحية وتمثل جزءً من الإيهام المسرحى من ناحية أخرى . والدليل على ذلك مايحدث فى مسرحية «**يوليوس قيصر**» لشكسبير ، فالتناقض الحاد بين الجمهور الذى يتفاعل بوحشية مع خطبة أنطونيوس البليغة من جهة ، والجمهور الغفير الذى يحاوره جايوس مارتيوس ؛ هذا التناقض لايخفى على أحد أثناء العرض المسرحى . ولكن **شكسبير** يميز بين جمهور الخشبة وجمهور الصالة ، فبعد مشهد السوق العامة Forum يأتى المشهد الصغير الوحشى عندما يمزق سينا إرباً إرباً . أما فى «**كوريولانوس**» فإن مشهد السوق العامة جد مختلف لأن الجمهور يقترب من كوريولانوس باحترام ودود ، يأتون فرادى ومثنى وثلاث . فى «**يوليوس قيصر**» لايتحدث إلينا جمهور الخشبة مباشرة ويبدو أنطونيوس سياسياً أخطر من بروتوس . أما جمهور الخشبة فى «**كوريولانوس**» فيتحدث بقدر أكبر من الانضباط والمنطق بحيث يمكن أن نأخذ بكلامه وأحكامه معيارا للسلوك غير المعتدل من جانب الرجل الذى يسعى إلى أن يكون قنصلاً ، أى كوريولانوس . وهكذا يحتفظ **شكسبير** بالشعب فى هذه المسرحية مجادلاً حتى النهاية[14] .

وإذا كان جمهور الخشبة فى المسرح الحديث يمثل الخلفية الاجتماعية فإنه كان فى العصر الإليزابيثى ـ مثل الجوقة فى المسرح الإغريقى ـ يمثل شخصية جماعية لها موقف ورأى متضامن أو متعارض مع الشخصية الرئيسية ، ولكنها فى كل حال تسهم إسهاما عضويا فى الحدث الدرامى كله . فأفراد البلاط الذين يشاهدون مبارزة كلاوديوس مع هاملت فى المسرحية الداخلية هى الرأى العام الذى يرغمه فى النهاية على وقف هذه المسرحية الهزلية . ومجلس الشيوخ فى مدينة البندقية هو الذى يصدر حكمه على ذنوب كل من ياجو وعطيل ـ فى المسرحية التى تحمل اسم الأخير عنواناً ـ مؤكدا الرعب العام الكامن وراء العذاب الفردى . وفى مسرحية «ماكبث» ينقسم جمهور الخشبة الذى يكتشف جريمة قتل دنكان (فصل ٢ مشهد ٣) إلى أربعة أقسام : الأول هو المجموعة التى تفحص ملابسات الجريمة ، وهم ماكدوف ولينوكس وروس ؛ والقسم الثانى هو المجموعة المشكوك فى أمرها ، ويمثلهم بانكو ؛ والقسم الثالث هو المجموعة المذنبة فى الحقيقة أى ماكبث وليدى ماكبث ؛ والقسم الرابع هو مجموعة الأبرياء ، وهما مالكولم ودونالبين . ومن الملاحظ أن كل قسم من هذه الأقسام الأربعة يتصل درامياً بوسيلة أو بأخرى بالملك المقتول ، كما أنها فى نقاشها تبتعد عن ـ أو تقترب من ـ جمهور الصالة الذى عليه أن يحدد موقفه فى ضوء هذه الأقسام ـ أو المواقف ـ الأربعة . إنها إذن أربعة اختيارات مطروحة ، وأربعة أنواع من المشاهدين . وبينما كل مجموعة منها تراقب الأخرى فإننا نحن المتفرجين الحقيقيين فى الصالة نتمتع بمشاهدة هذه المجموعات كلها فى وقت واحد . وينتهى المشهد بترك مالكولم ودونالبين وحدهما فيتبادلان أطراف الحديث حول ماسيفعلانه فى هذا المأزق الراهن ، ويقرران الهروب قائلين لنفسيهما ولنا :

«أين نعيش؟ الخناجر تكمن فى ابتسامات الناس القريب منا دم ... والأقرب دموى»

المسرحية داخل المسرحية إذن وسيلة ناجعة لتضييق المسافة الجمالية ، وعلامة بارزة ومميزة لمسرح عصر النهضة بصفة عامة والمسرح الإليزابيثى بصفة خاصة . وهى علاوة على ذلك أداة يخاطب بها المؤلف وعى جمهور الصالة ويكسر الإيهام المسرحى . وفى الكوميديات الرومانسية يبدو المتفرجون فى المسرحية الداخلية ، أى جمهور الخشبة ، أكثر حكمة وأكثر واقعية من جمهور الصالة إلى حدما . وسبب ذلك بسيط ، وهو أن هذه المسرحية الداخلية هى فى الأساس وهمية ومصطنعة . وليست هناك مسرحية داخلية فى «**الليلة الثانية عشرة**» **لشكسبير** ، وإن كان «فيستى» يغنى قبل المسرحية ، وفى أثنائها ، وبعدها ؛ وهو بذلك يصنع لها إطارا خارجياً ، ويقف على مبعدة من الأحداث ليلقى عليها ظلالاً رقيقة ، ويخفف من آلام العشاق وتعاستهم ، ولديه فى نفس الوقت فرصة لمس الواقع الحى . وعندما تلبس فيولا ملابس صبى ـ ولاحظ أن الذى كان يمثل دورها فى إبان العصر الإليزابيثى صبى حقا ـ فإن الشخصيات الكبرى تنخدع بالضرورة ، وتظل على ماهى عليه ، حتى تكشف فيولا عن نفسها بنفسها . وبذلك تبدو المسرحية كلها كما لو كانت خيالاً غير متوقع ، أو ـ كما يقول فيستى لسباستيان بالمسرحية نفسها (الفصل ٤ المشهد ١) :

«لا ! أنا لا أعرفك ؛ ولا أنا مرسل إليك بواسطة سيدى لكى أطلب منك أن تأتى وتتحدث إليها ؛ وليس اسمك مستر فيصرون ، وليست هذه أنفى أنا ، لا ... لاشىء هو كما هو ...»

وصفوة القول أن المسرح الإليزابيثى واليعقوبى مسرح كشفى لا إيهامى ، اتخذ مساره الواعى فى طريقين أحدهما يقودنا إلى ماهو حقيقى والآخر إلى ماهو غير ذلك . وفى المزج بين هذين العاملين تتولد عجينة من المفاهيم المنشطة للذهن . ومن هنا نستطيع تفهم فكرة «الوعى متعدد الجوانب» المشار إليها سلفاً . وهى ميزة إليزابيثية مكنت المؤلفين والممثلين والجمهور من التوفيق بين الإيهامى واللا إيهامى فى الفن

المسرحي . لقد كان المسرح الإليزابيثي يقوم على التزاوج والتمازج بين المظهر الخارجي والجوهر الداخلي .

كان المتفرج فى العصر الإليزابيثي (وكما كان فى العصر الوسيط) يستطيع فى يسر أن يفكر بصورة خيالية ورمزية . وسرعان ماتحولت فكرة «المسرحية داخل المسرحية» إلى الجملة المجازية نفسها ؛ أى أن كل جملة تقال صارت تحوى فى داخلها جملة أخرى ضمنية ، فظهر القول غير جوهره . وفى مسرحية «المأساة الأسبانية» **لتوماس كيد** (عرضت عام ١٥٩٢) نرى شبح أندريا يتابع عن كثب الحدث الدرامي الداخلي بصحبة رفيقه الرمزي ، أى «الانتقام» Revenge . وهكذا أصبحت المسرحية الرئيسية هى نفسها مسرحية داخل المسرحية على مستوى واسع . فتقديم شخصيات فى البرولوج يجعل الأمر جد مختلف عن الاكتفاء بشخص واحد يقدم الأحداث والمسرحية . كانت هذه الشخصيات جميعاً تطل على الأحداث وتعلق عليها ؛ ومن ثم فإن مسيرة الحدثين الخارجي والداخلي ظلت محسوسة طوال الوقت . وفضلاً عن ذلك فهناك مسرحية أخرى ثالثة داخل المسرحية الداخلية نفسها . إنها تلك التمثيلية التى يعدها هيرونيموس ، ويمثل فيها قصة قديمة أمام رجال القصر ، ويوزع الأدوار على مساعديه أمام المتفرجين على الخشبة ومتفرجي الصالة بطبيعة الحال . ويهدف هيرونيموس بذلك ـ مثل هاملت تماماً ـ إلى أن ينتقم من قاتلى ابنه هوراشيو . فنحن إذن فى «المأساة الأسبانية» أمام ثلاث مسرحيات فى مسرحية واحدة ، تندمج فى بعضها البعض ، وتصل إلى النهاية عندما يمثل هيرونيموس أنه يقتل هذا الشخص أوذاك فى المسرحية الداخلية الثالثة ، فى حين أنه فى الحقيقة يقتلهم قتلاً فعلياً بوصفهم شخصيات فى المسرحية الرئيسية (وهى المسرحية الداخلية الثانية) . وبعبارة أخرى فقد خلط هذا المشهد بصورة لم يسبق لها مثيل بين الإيهام واللاإيهام ، وبين الخيال والحقيقة ، بحيث إن متفرجي الخشبة الداخليين ومتفرجي الصالة الحقيقيين لم يعرفوا أين التمثيل وأين الحقيقة (التى هى بالطبع تمثيل أيضاً) ، أو أين الوهم واللاوهم . وعلينا نحن المعاصرين أن نتساءل : ماذا فعل **بيراندللو** أكثر من ذلك ؟

لقد كانت الدراما الإليزابيثية إذن مليئة بشتى الأساليب ؛ ففيها الإطار الخارجي ، وفيها المسرحية داخل المسرحية ، وفيها الحدث الداخلي والحدث الخارجي ، وفيها الجمهور على الخشبة والجمهور فى الصالة ، وفيها كسر التسلسل الدرامي بصورة فجائية . وللوهلة الأولى تبدو لنا مكونات هذه التركيبة العجيبة غير متجانسة ، ولكن الأمر غير ذلك . والخطأ يقع فى نظرتنا نحن ؛ لأننا نبحث عن نوع خاص من الوحدة والتجانس ؛ نبحث عن وحدة الحدث التى تنتمي إلى الواقعية المعاصرة . إن فسيفساء الانطباعات وردود الفعل وألوان الانفعال ودرجات التوتر المتولدة عن المسرح الإليزابيثي هى لغز هذا المسرح ومفتاحه فى نفس الوقت . إنه كالمأدبة الحافلة بالبهارات والمتبلات المختلفة المختلطة ، والتى تشبع الشهية إشباعاً كاملاً ، ولكنها توقظ الشهوة وتتركها عوعى أكثر من ذى قبل ، فتزيدنا لهفة على لهفة . وإذا كنا فى القرن العشرين نسعى إلى قطع حبل الواقعية بتبنى وسائل مختلفة لكسر الإيهام المسرحي فإن المسرحية داخل المسرحية كانت إحدى وسائلنا المفيدة . خذ على ذلك مثلاً «دائرة الطباشير القوقازية» ، و «الإنسان الطيب من سيتزوان» لبريخت ؛ إذ نجد أن المسرحية الداخلية فى كليهما بسيطة ولكن طريقة سردها هى المعقدة والغريبة . إن وسيلة السرد التاريخية عند بريخت هى التى ترغم المتفرج على أن يكون واعياً ومدركاً لمسئوليته بوصفه مفسرًا وحكما فى مايشاهد .[١٥]

بيد أن المؤلفين المحدثين لايكتفون بإظهار كيف توضع مسرحية إلى جانب مسرحية أخرى أو فى داخلها ، بل يذهبون إلى أكثر من ذلك حين يدسون المسرحية الداخلية دساً إلى الجمهور نفسه فيورطونه فيها ويجعلونه يندمج مع ممثلي المسرحية الخارجية . وهذا يعنى أننا نشاهد المسرحية الداخلية بعيون ممثلي المسرحية الخارجية ، أو نحن نراقب هؤلاء الممثلين وهم يحملون أمتعتهم ومعداتهم ليمثلوا المسرحية الداخلية ، وفجأة يندفع مدير المسرح ليعترض على شيء ما فى المسرحية . فهو بذلك يضع نفسه فى مستوى جمهور الصالة . أفليس يعنى هذا أن على الفنان المبدع أن يحتفظ بمسافة للرؤية تسمح للمتفرج بأن يشتق لنفسه خبرة مامن النتاج الفنى لا أن يسلب منه رد الفعل العاطفى والنقدى الأمين ؟ وهناك من يذهبون إلى وضع الممثلين المتفرجين فى المسرحية الداخلية بين أفراد جمهور الصالة على نحو يخلق جو العرض المسرحي الذى يضم تحت جناحيه بالتساوى الصالة بجمهورها المتفرج والخشبة بممثليها وديكورها . والمثل الصارخ على ذلك النوع من المسرحيات يأتى من بيراندللو فى مسرحية «**الليلة نرتجل التمثيل**» التى كتب المؤلف فى توجيهاته المسرحية بها ما يهدف إلى إذابة كل تفرقة بين جمهور الصالة وجمهور المسرحية الداخلية ، أى متفرجي الخشبة . وهو فى نفس الوقت يرتفع بمستوى الجمهور بالصالة إلى مستوى ممثلي المسرحية الخارجية ، مما يعنى إشراك جمهور الصالة فى الحدث الدرامي . وهنا نفقد الموضوعية إزاء المسرحية الخارجية ، ونصبح كجمهور متورطين عاطفياً فيها إلى درجة أن حاسة النقد قد تتلاشى . فمشاركتنا للتجربة قد تفقدنا ميزة رؤية جوهر الأشياء ، ويصبح همنا الأوحد هو أن نرد بعبارات لاذعة أو حتى بلكمات اليد !

وجنباً إلى جنب مع محاولات تحطيم المسافة الجمالية تجرى محاولات أخرى لإزالة المسافة المكانية بين خشبة المسرح والصالة . وقد وصل الأمر إلى حد إلغاء منصة التمثيل . وأبرز مثل على ذلك هو مسرح الحلقة أو الدائرة **arena** . وهذا اللفظ اللاتيني فى حد ذاته مؤشر واضح لاتجاه المسرح الحديث ؛ فهو يعنى بناء معمارياً أقيم لأهداف أخرى غير العرض المسرحي . فالكلمة تعنى حرفياً «الرمل» وتدل على المساحة الموجودة فى مركز المدرج الدائرى **amphitheatron** التى كانت تغطى بالرمل . وهذا يدل على نوعية العروض التى كانت هنالك . إنها مبارزات الجلادين ، أى المتصارعين بالسيوف **gladiatores** ، التى قصد أن يشاهدها جمهور يستدير حولها فى شكل حلقة أوسع ، تضم حلقة العرض الأصغر . ويجلس هذا الجمهور على مدرجات أكثر انحداراً من مدرجات المسرح العادى . وبالطبع لايمكن أن يكون للممثل المسرحي أكثر من وجه واحد وظهر واحد ، فكيف يمثل لجمهور مستدير إلا إذا تحرك كالبهلوان ؟ ! ولكن الذين يدافعون عن مسرح الحلبة أو الحلقة يرجعوننا إلى المسرح الإغريقى

ونشأته من «رقصة دائرية» Choros طقوسية حول مذبح الإله ديونيسوس. وقد ظلت هذه «الدائرة»، أى الأوركسترا، قائمة فى قلب المسرح الإغريقى حتى بعد أن بلغ قمة النضج، وانسلخ بعض الشىء عن الطقوس الدينية. وينسى هؤلاء أن المسرح الإغريقى بعد أن شب عن الطوق الدينى وترك الطقوس لم يجعل الجمهور يجلس من حول العرض المسرحى فى شكل دائرة كاملة تحيط بالأوركسترا. فحتى مسرح إبيداوروس، الذى نجد فيه مكان المتفرجين يتخطى زاوية منتصف الدائرة ويشبه حدوة الحصان، لايزال تصميمه يقوم على أساس أن يكون المتفرج والممثل يقفان دائماً وجهاً لوجه Vis à vis برغم أن الأوركسترا مازالت على شكل دائرة كاملة، وهو الشكل الذى هجرته بعض المسارح الإغريقية الأخرى فيما بعد، وأصبحت على هيئة نصف دائرة. وكان هدف بوليكليتوس، المهندس المعمارى المسئول عن تصميم مسرح إبيداوروس، هو ألا يضطر المشاهدون الجالسون على مقاعد الجناحين الجانبيين إلى أن يستديروا بوجوههم ليتمكنوا من مشاهدة العرض المسرحى وبعبارة أخرى كان التصميم المعمارى حريصاً كل الحرص على أن تظل المواجهة بين المتفرج والممثل ميسورة سهلة لايعوقها عائق. ولو تصورنا أن مكان المتفرجين استدار ليحيط بالأوركسترا إحاطة كاملة لكان على جزء من المتفرجين أن يشاهد الممثلين من دبر. وهذا بالضبط ماتجنبه بوليكليتوس وسعى إلى تحقيقه سعياً حثيثاً المعاصرون ودافعوا عنه فى حماسة شديدة. والأغرب من ذلك أن هؤلاء المعاصرين يبررون موقفهم بمعطيات المسرح الإغريقى!

لقد أثبت عالم الآثار الألمانى **دوربفيلد** Dörpfeld أن المسرح الإغريقى بعامة ـ ومسرح أبيداوروس بخاصة ـ قد بنى على أساس أن تدور العروض فى المسافة الواقعية بين قلب الأوركسترا ومقدمة المنصة (البروسيكينيوم). كان الممثلون إذن يقفون على المنصة hoi epi Skenes، وتقف الجوقة فى الأوركسترا، مما أعفى المتفرج الإغريقى من مشاهدة ظهور ممثليهم، بعكس جو السيرك الذى يريد المعاصرون تحقيقه. لقد انتقل التمثيل فى المسرح الإغريقى فى وقت مبكر من الأوركسترا إلى المنصة؛ وهذه نقطة تحول مهمة فى تاريخ الدراما؛ لأن الممثل والمتفرج منذ ذلك الحين أصبحا وجهاً لوجه؛ ولم تعد الجوقة أو الأوركسترا تلعب دور الوسيط الذى لاغنى عنه. المهم أن أصحاب مسرح الحلبة أو الحلقة فى عصرنا الحديث يستندون فى إثبات نظريتهم على أسس تاريخية مغلوطة.

وفى عام ١٩٢٧ أعطى **ولتر جروبيوس** مثلاً صارخاً فى مشروعه Total Theatre من أجل عروض **بيسكاتور**؛ إذ أصبح جمهور الصالة جزءا من المشهد المسرحى، فعرضت على سقف الصالة شرائط سينمائية، وكذلك وضعت شاشات فى أجزاء متفرقة من الصالة وكانت خشبة المسرح دائرية، تحتل مكان الأوركسترا فى المسرح الإغريقى، كما أن جزءً من الأوركسترا كان متحركا ليسمح بأن تأخذ الخشبة مكاناً وسطاً بين المتفرجين على هيئة دائرة. ومما لاشك فيه أن مثل هذا التصميم يلغى المسافة الجمالية ويهدم المسافة المكانية ويفرض على الجمهور جو العرض المسرحى من جهة أخرى، بحيث إن أية عملية نفسية أو ذهنية، أو أية محاولة للتقويم، تصبح فى حكم المحال. وصارت كلمتا «الصالة» و «الخشبة» شبه لفظين مترادفين؛ إذ زال الحائط الرابع بينهما نهائياً.

ووسيلة أخرى يتبعها المحدثون وهى محاولة محاصرة صالة المتفرجين بنفسها، كأن تقام ثلاث خشبات للمسرح، واحدة وسطى والأخريان على الجانبين. ولقد فعل ذلك **ڤان دى ڤيلدى عام ١٩١٤**. ولكى تتم عملية الحصار أضيفت خشبة مسرح رابعة Lobby Stage وأصبحت مقاعد المتفرجين من النوع المتحرك الدوار لكى يتمكن الجالسون فوقها من متابعة المعروضات فى كل الاتجاهات. ولأن مثل هذا المسرح يسمح بعرض أحداث متباعدة زمنياً فى وقت واحد فإنها تذكرنا بما كان يحدث فى العصور الوسطى مع اختلاف واحد، هو أن ذلك كان يتم فى مسرح العصور الوسطى المحتفظ بفكرة أن يظل الجمهور والممثل وجهاً لوجه. المهم أن تحديد العلاقة بين الجمهور والممثلين انتقل فى العصور الحديثة إلى أيدى المهندسين المعماريين لا المؤلفين الدراميين! مع أن فن الكتابة الدرامية السليم هو الذى أوجد العلاقة الأبدية بين المتفرجين والممثلين، وعليه يقع عبء إيجاد الحلول المناسبة لأية مشكلة طارئة. وهل الحل يكمن فى أن نحاصر المتفرجين كما لو كنا نحاصر قطيعاً من المثقفين أو حتى الراغبين فى التسلية؟ من المعروف أن المسرح يستمد أسباب الوجود والحياة من رد الفعل المحتمل ـ لا المعروف سلفاً. وإذا نجحنا فى تحويل الوجود الإنسانى فى المسرح إلى معادلة محلولة فعندئذ ستموت الدراما.

وقد تشابهت محاولات **إروين بيسكاتور** مع ماحدث فى مسرح روسيا السوفيتية فى إبان السنوات الأولى للثورة. فلقد سبق أن دافع «**كيرزينتسيف**» عن دمج الصالة فى خشبة المسرح الذى يشبه مبناه السيرك، ونادى بأن يضم الحدث الدرامى جمهور المتفرجين والممثلين على حد سواء. ويشير **بيسكاتور** فى كتابه «**المسرح السياسى**» علاوة على كيرزينتسيف إلى «**ألكسندر بوجدانوف**» وغيرهما. وإن دل ذلك على شىء فإنما يدل على أنه بينما كان **بيسكاتور** يحاول خلق مسرح جماهيرى فى ألمانيا بالمعنى الذى يقصده **كيرزينتسيف** كانت هذه المحاولة قد أثمرت ووصلت إلى قمتها فى روسيا بل استنفدت أغراضها وأخذت فى التلاشى ليحل محلها المسرح البروليتارى. ولقد كان المسرح الروسى يقوم على قاعدة جماهيرة حقيقية، فى حين كانت التجربة الألمانية شكلية ومنعزلة.

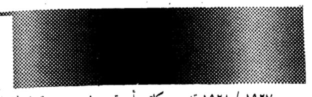
لقد رأى **بيسكاتور** بعينيه فكرة المسرح المباشر وقد تجسدت فى عرض المسرحية التسجيلية «برغم كل شىء» trotz alleden، التى يدور محتواها حول ثورة ١٩١٨ ومصير كل من «**روزا لوكسيمبورج**» و«**كارل ليبكنيشت**». وهى مسرحية مباشرة، بمعنى أن قوامها استعراض موجز للأحداث التى وقعت. وظهرت هذه المسرحية فى ١٢ يونيو ١٩٢٥ ومثلت البرولتياريا فيها دور الجمهور؛ إذ شرعت تشرف على التمثيل والإخراج، وصار المسرح لامجرد صالة فى مواجهة خشبة بل جمهوراً كبيراً واحدا يتفرج ويمثل ويشترك فى معركة واحدة. صار العرض كله بمثابة مظاهرة شعبية حقيقية. وهذا الاندماج الشامل فى عرض تلك الليلة هو الذى أظهر فاعلية المسرح السياسى. وقال بيسكاتور: «إن إزالة الحواجز بين خشبة المسرح والصالة، وسحب كل

فرد من أفراد الجمهور المتفرج إلى داخل الحدث الدرامى ، قد صهر الصالة كلها - لأول مرة - فى كتلة واحدة . ولم تعد الجمالية بالنسبة لهذه الكتلة المنصهرة أملاً منشوداً بل حقيقة ملموسة ، وبخاصة عندما تكون آمالهم وآلامهم ، وأفراحهم وأتراحهم ، هى التى تلعب دور البطولة على خشبة المسرح السياسى » .

لقد أسس بيسكاتور «المسرح البروليتارى» Proletariches Theater مع «هرمان شوللر» فى مارس عام ١٩١٩ ، ونشر كتابه «المسرح السياسى» فى عام ١٩٢٩ . وجاء فى برنامج «المسرح البروليتارى» مايلى : «لقد نفينا كلمة فن نهائياً من برنامجنا ، فمسرحياتنا هى بيانات نحاول بها التدخل فى الأحداث المعاصرة ، وأن نقتحم معمعان الفعل السياسى» . وجاء فى نفس البرنامج أيضاً أنهم يخضعون النزعة الفنية للهدف الثورى ، أى للدعاية لفكرة الصراع بين الطبقات . وكان على ممثلى المسرح البروليتارى ألا يندمجوا فى أدوارهم ، وعليهم أن يبذلوا قصارى جهدهم لكى يعبروا عن الفكرة البروليتارية . أما المؤلف المسرحى فينبغى أن يكون نقطة التبلور فى الإرادة الثقافية البروليتارية ؛ فهو الحافز لتطلع الكادحين نحو تعويض مافاتهم . إنه مسرح يؤدى وظيفة الدعاية والتعليم بالنسبة للسواد الأعظم من الناس ، ولا سيما أولئك الذين يترددون أو لا يبالون بالأمور السياسية ، أو من لم يفطنوا بعد إلى أن الفن البورجوازى لايتناسب مع دولة البروليتاريا .

تلك هى الخطوط العريضة للثورية التى سيطرت على الجماليات والممارسات لدى الجناح اليسارى الراديكالى فى ألمانيا العشرينيات . وتلك هى نظرية الفن البروليتارى prolekult التى حولت الدوافع الفنية فى الدراما وغيرها إلى عمل سياسى تحت قيادة المثقفين . ولقد أعلن «اللواء الأحمر» عام ١٩١٩ مخاطر مثل هذا التنشيط السياسى للفن حين قال : «إن خطأ جمعية الثقافة البروليتارية يقع فى زعمها بأنها تصنع ثورة بنشاطها ، وأنها قادرة على أن تقود المعركة من أجل حرية البروليتاريا . ولكن الرأى بأن قيمة الفن تكمن فى كونه جزءا من المعركة البروليتارية من أجل الحرية ، أى أن الفن - بعبارة أخرى - يستطيع أن يحل محل الثورة وصراع الطبقات ، فهو الخطأ العظيم » . ومن ثم لم يكن الهدف الأساسى من المسرح هو خلق الفن بل شن حملة سياسية دعائية . وهكذا دافع بيسكاتور عن المسرح الهادف الذى عن طريقه يتم التنوير والمعرفة والاستيعاب . وبالطبع يتطلب الحدث المباشر مسرحاً ثورياً محترفاً . وفى ظل هذه النظرة لم يعد الفرد ، بقدره الخاص ومصيره الشخصى ، يحتل مركز الاهتمام ، بل صارت الحقبة الزمنية كلها ، ومصائر الناس أجمعين ، هى التى تلعب دور البطولة .

وبيسكاتور هو الذى بدأ يمارس الإخراج الملحمى باستخدام الوسائل السينمائية المستحدثة ، وبسرد الحقائق التاريخية التسجيلية ، وبتقديم أحداث متباعدة زمنياً تعرض فى نفس الوقت . واستخدم أيضاً الفانوس السحرى لعرض صور فوتوغرافية للشخصيات الحقيقية ، وزود المشاهدين بمعلومات وعناوين مكتوبة على لافتات تشرح أجزاء الحبكة ، وقطع أحد العروض ليذيع تسجيلاً بصوت لينين نفسه . وفى



موسم ١٩٢٧ / ١٩٢٨ قدم بيسكاتور أربعة عروض مسرحية تاريخية ، استخدم فيها أجهزة العرض (البروجيكتور) . وفى مسرحية «توللر» بعنوان «هوبلا ! نحن نعيش» Hoppla, wir leben استخدم عشرة آلاف قدم من الشرائط السينمائية ، وأربعة أجهزة للعرض ، تعمل معاً فى نفس الوقت . وفى مسرحية تولستوى بعنوان «راسبوتين» استخدم بيسكاتور خشبة مسرح نصف دائرية ليتمكن من عرض ثلاثة شرائط سينمائية فى نفس الوقت ، فى حين يؤدى الممثلون أدوارهم دون انقطاع . لقد كانت ميكنة الفن المسرحى أوكهربته - على حد قول بريخت نفسه - هى الاتجاه السائد فى الإخراج المسرحى آنذاك وهو تعبير استخدم حتى فى مجالات الأدب والفن الأخرى ، بل فى عالم الاقتصاد والسياسة ، حتى إنه كان يقال على سبيل المثال «سياسة الكهربة اللينينية» .

وفيما يتعلق بالديكور كان هدف بيسكاتور هو اللجوء إلى الديناميكية ، ورفض النظر إلى أجزاء الديكور على أنها عناصر ثابتة أو ساكنة ، بمعنى أنه لابد من وقوع عملية تغيير قطع الديكور أمام النظارة لاخلف الستارة . وفضلاً عن ذلك فلابد من أن يفقد الديكور استقلاليته التقليدية ويدخل ضمن الحركة المسرحية . ولقد حقق بيسكاتور هدفه على خير وجه كما يرد فى «اللواء الأحمر» ، وذلك فى إخراجه لمسرحية «فريدريش فولف» ذات الموضوع الصينى ، وعنوانها «تاى يانج يستيقظ» فى عام ١٩٣١ . هنا تخلى الديكور المسرحى عن طابعه الشكلى ، وأصبح من مقومات الحركة المسرحية نفسها ولقد ساعد بناء الخشبة الذى صممه «جون هيرتفيلد» - وكذا أدوات المسرح إجمالا على تقديم عرض تسجيلى موثق للوقائع التى جرت فى إبان الأحداث الثورية فى الصين فيما بين عامى ١٩٢٥ و ١٩٢٧ . وفى عرض مسرحية «كولى الإمبراطور» (أو «حمالو الإمبراطور») Des Kaisers Kuli من تأليف «تيودور بليفير» فى ٢٩ أغسطس ١٩٣٠ بمسرح «ليسنج» فى برلين ، استخدم بيسكاتور وسيلة أخرى لخلط الصالة بالخشبة ، ومزج الحقيقة بالخيال ، إذ جعل الحمالين يندفعون إلى الصالة على نحو جعل الجمهور كذلك يندفع إلى الخشبة . كما أنه استخدم الراوية للتعليق على أحداث معركة «سكاجيراك» ، التى كانت تعرض فى نفس الوقت على شريط سينمائى . والجدير بالذكر أن هذه الوسائل فى مجملها لم تك جديدة تماماً ؛ ولم يعدُ ما أنجزه بيسكاتور أنه طورها وسار خطوات أبعد فى اتجاه سبقه اليه كل من «ألكسندر تايروف» (١٨٨٥ - ١٩٥٠) و «مايرد هولد» (١٨٧٤ - ١٩٤٠) منذ سنوات عدة فى روسيا السوفيتية ، بل فى ألمانيا نفسها . ثم رأت روسيا فى المسرح البروليتارى مجرد تنويع على الإيهام المسرحى البورجوازى القديم وبدأت تتخطاه . لقد حقق بيسكاتور الشاب الشيوعى المادى ماكان يحلم به «شيلر» المثالى ؛ أى أن يدمر شكل العمل الفنى محتواه ، أو على الأقل أن يكون هذا المحتوى فى خدمة الشكل الخارجى .



ونظرة إلى كيفية معالجة **بيسكاتور** للكلاسيكيات ـ وهو ماسيفيدنا فى فهم **بريخت** ـ تدلل على صحة رأينا . فبينما طبق كل من **تايروف ومايرهولد مبادئ كيرزينتسيف** ، ولاسيما فى إعادة تشكيل ـ أو تحوير ـ نية المؤلف ومغزى عمله الفنى ، نرى **بيسكاتور** ينسج على منوالها . وهذا واضح من إخراجه لمسرحية **شيلر** «**اللصوص**» فى عام ١٩٢٦ . إنه عرض من العروض التحديثية للكلاسيكيات على نحو مزيف وسطحى برغم أنه يتزيّا بزى الثورية . فالتكثيف الميكانيكى الخالص للحقيقة على خشبة المسرح المفعمة بالآليات قد أدى فى النهاية إلى تحطيم المحتوى الشعرى للنص ، كما أحدث رد فعل لدى الجمهور لايختلف كثيراً عن رد فعل الجمهور البورجوازى . لقد قال **بيسكاتور** إن مسرحه يخاطب الضمير الواعى ولايقتصر على إثارة الانفعال أو الحماسة ، بل يهدف إلى التنوير والمعرفة . ولكن التكثيف الآلى الذى كان يرجى منه إحداث صدمة إنسانية قد أدى فى مسرحية «**بالرغم من كل شىء**» ـ على سبيل المثال ـ إلى زيادة حدة التوتر العاطفى ، إلى درجة ماكان للمسرح البورجوازى أن يبلغها بأدواته المسرحية المحدودة . وكل هذه المشكلات كانت تعنى فى مجموعها أن مسرح **بيسكاتور** لم يكن فى جوهره مسرحاً بروليتارياً ، ولكنه ـ مثل مسرح **تايروف ومايرهولد** ـ مسرح البورجوازية الصغيرة التى تتلقى التأييد والدعم ، لامن عامة العمال بل من بعض دوائر المثقفين وقلة من الطبقة العاملة . أما المساعدات المالية فتحصل عليها من الرأسمالية لقد حقق **بيسكاتور** جميع أهدافه ، ولكن على الورق . ودون أن تترجم هذه الأحلام إلى نجاح عملى ملموس . وإلى هذا القصور فى تجربته يرجع عدم تمكنه من النفاذ إلى جوهر التاريخ الذى أراد أن يقدمه بصورة فنية . لقد استخدم كثيراً مصطلح الاشتراكية العلمية ، ولكن هناك من الدلائل مايفيد بأنه **فهم** تاريخ الطبقات الاجتماعية وكأنه بنية ميكانيكية لاعملية ديالكتيكية . ولقد نبع موقف **بيسكاتور** هذا من مركزه الطبقى بوصفه أحد أفراد الطبقة البورجوازية الصغيرة.لقد أدرك أن الفردية فى عالم البورجوازية لاتجدى فتيلاً . أضف إلى ذلك أن موجة الثورات العظيمة فى بدايات القرن العشرين حركته ودفعته لاتخاذ وجهة نظر متطرفة ، مفادها عدم ديالكتيكية الحركة الجماهيرية . لقد تملكته رغبة جامحة مميزة للبورجوازية الصغيرة جعلته يتصور نفسه أستاذاً للجماهير التى لايتوقع منها ـ فى رأيه ـ سوى ردود فعل بطيئة وناقصة بل خاطئة .[١٦]

ولقد شاهد بريخت فى مطلع شبابه عروض كل من بيسكاتور ورينهاردت ، اللذين كانا يركزان كل جهودهما على توريط جمهور الصالة فيما يجرى على خشبة المسرح . بيد أن ريهاردت تميز بسمة خاصة وهى إشاعة جو الغموض والسحر والقضاء على أية فجوة فاصلة بين الممثلين والصالة . وهو فى عرضه لمسرحية بوشنر «موت دانتون» وضع المنصة rostra فى عمق صالة المتفرجين ، كما نثر الممثلين بين صفوف الجمهور . وهكذا صارت خشبة المسرح بمثابة منصة ثورية **tribunal** على غرار الطراز الفرنسى . أما فى إخراجه لمسرحية

«المعجزة» فقد خلق انطباعاً بأن جميع الأطراف مندمجة فى حدث واحد، إذ احتل الممثلون منطقة المركز فى المسرح الذى أصبح وكأنه ملعب كرة، لأن المتفرجين جلسوا على آرائك منزاصة فى الجوانب الأربع، وصار العرض وكأنه يجرى فى كاتدرائية، واحتل الجمهور نفسه مكان خشبة المسرح. ولقد عرضت مسرحية **سوفوكليس** «أوديب ملكاً» فى عرض جماهيرى فى الهواء الطلق بمدينة ميونخ، وتمت عروض أخرى فى السيرك.

ومع أن **بريخت** تعلم من **بيسكاتور** الكثير إلا أن هناك فرقاً واضحاً بينهما؛ **فبريخت يرى أن النتيجة الحتمية للتنوير العقلى لا تتحقق إلا بإشعال جذوة الثورة بين العمال. ولذلك حاول أن يقلب كل عرض مسرحى إلى مظاهرة جماهيرية، حتى إنه فى بعض الأحيان وزع بنادق حقيقية من فوق خشبة المسرح على أفراد الجمهور بالصالة، كما لو كان يدعوهم للثورة فوراً! حقاً إن بيسكاتور** فى «**يوم روسيا**»، المسرحية التى أخرجها للمسرح البروليتارى، قال بوضوح فى توجيهاته المسرحية: «أصوات جوقة تزأر أو تكرر صرخات المعركة؛ جماهير تظهر على خشبة المسرح، الجماهير تندفع من كل ناحية إلى خشبة المسرح وتحطم الحدود بصرخاتها: أيها الأخوة، يارفاق اتحدوا! العامل الألمانى يلقى البيت الأول من النشيد الدولى؛ نافخ البوق فى الزى الروسى يخطو للأمام؛ إنه ينفخ نغم النشيد الدولى وينضم إلى الجوقة؛ وكذا يصعد المتفرجون إلى خشبة المسرح» بيد أن **بريخت** يرى أن **بيسكاتور** أثار فوضى شاملة بتجاربه المسرحية التى حولت خشبة المسرح إلى قاعة ميكانيكية، وتحولت الصالة عنده إلى قاعة اجتماعات. كان المسرح بالنسبة **لبيسكاتور** - فى رأى **بريخت** - برلماناً يلعب الجمهور فيه دور الهيئة التشريعية. لقد طرحت أمام هذا البرلمان المشاكل الاجتماعية الكبرى بكل جلاء، وهى مشاكل تنتظر الحلول بلهفة وإلحاح. وبدلاً من خطبة «النائب» حول هذه المجموعة من الظروف الاجتماعية العويصة أو تلك، تطرح نسخة فنية لها. لقد كان بيسكاتور يهدف إلى أن يحصل من المشاهد على قرار عملى من أجل أن يتدخل بقوة فى الحياة. وعلى أية حال فإن شرح **بريخت** لمسرح **بيسكاتور** على أنه بمثابة «برلمان» يذكرنا بمسرح **أريستوفانيس** وعلاقته بالحياة فى دولة المدينة.[17]

وأول مسرحية تحمل مصطلح «**دراما ملحمية**» عنواناً جانبيا لها هى مسرحية ألفونس باكيه «**الأعلام**» التى عرضت فى عام ١٩٢٤ بمسرح سنترال ببرلين. فهى إذن أول مسرحية ملحمية ماركسية فى التاريخ؛ وهى تعالج محاكمة المتمردين فى شيكاغو فى عام ١٨٨٩. وظن **بيسكاتور** أنه بإخراجها قد عبر من عالم مسرح الفن إلى عالم مسرح العصر الحديث؛ لأنها - فى رأيه - تمثل «النفاذ العلمى إلى المادة». وفى الحقيقة كان العصر كله يسعى إلى شكل جديد للفن، وشكل جديد للدراما، يعد فيه النظام المقرر سلفاً، أو التسلسل المنطقى للمسببات والنتائج، شيئاً خارقاً لقانون الحياة العام. وكتب «**أبو للينير**» فى برولوج مسرحية «**أثداء تيريسياس**»، محدداً نظرته الجمالية للمسرح الجديد، يقول:

«إن الأفق المتسع لفننا المعاصر يزاوج - وفى معظم الأحيان بدون علاقة ظاهرة كما يحدث فى الحياة - بين الأنغام والحركات والألوان والصيحات ومختلف الأصوات والموسيقى والرقص والألعاب البهلوانية والشعر والرسم والجوقات والأحداث والديكورات المتعددة.»

وجدير بالذكر أن المسرحية المذكورة نشرت بباريس فى عام ١٩٤٦ وجاءت هذه الملاحظات فى البرولوج (ص ٣١). وكان هذا البرولوج أصلاً قد أضيف إلى المسرحية فى عام ١٩١٦. أما المسرحية نفسها فقد كتبت فى عام ١٩٠٣ وعرضت لأول مرة فى ٢٤ يونيو ١٩١٧.

وفى «بيان المسرح المستقبلى التركيبى» استخدم «**مارينيتى**» عبارات مثل «خلق انسجام سيمفونى sinfonizzare فى الوعى الحسى للجمهور»، و «تداخل أماكن (بيئات) وأزمان مختلفة» بل إنه أعطى مثلاً مبكراً لهذا المسرح الجديد عندما قدم مسرحية ساخرة بعنوان «الملك العربيد»، التى عرضت فى إبريل ١٩٠٩ فى مسرح اللوفر بباريس. ومع أن مارينيتى وجماعته لم يحققوا نجاحاً ملحوظاً فإن جهودهم تكتسب أهمية خاصة، لأنها مهدت الطريق لظهور تيار المسرح الغريب Teatro grottesco الذى تبلور على يد بيراندللو. ولقد كان مارينيتى يعد نفسه صاحب هذه الأفكار، أى مبتدعها ومؤصلها، وانتهى به الأمر إلى أن أصبح عضواً فى أكاديمية موسولينى الإيطالية.

ومن أنجح الوسائل فى تضييق المسافة الجمالية بين الخشبة والصالة أن يخاطب الممثلون الجمهور الحقيقى مباشرة ودون أية مواربة، كأن يكون ذلك فى صورة استطراد أو حديث جانبى. وهذه الوسيلة قديمة قدم المسرح ذاته؛ فهى علامة بارزة ومميزة فى الكوميديا الأتيكية القديمة، وعلى رأسها **أريستوفانيس**. ونعنى بالطبع البراباسيس Parabasis - أى الخطاب المباشر الذى يوجهه رئيس الجوقة باسم الشاعر المؤلف إلى جمهور المتفرجين. كما أن البرولوج فى المسرح الإغريقى الرومانى، ولاسيما كوميديات «**بلاوتوس وترنتيوس**» موجه أساسا إلى الجمهور؛ فهو يقدم لهم موضوع المسرحية، ويشرح ماسبق من أحداث، أو ماغمض منها، بل يناقش أحياناً بعض المسائل النقدية. أما إذا أردنا أن نضرب مثلاً من المسرح الحديث والمعاصر فلن نجد أفضل من مسرحية «ثورنتون وايلدر» بعنوان «جلد أسناننا» التى عرضت فى عام ١٩٤٢؛ ففى بداية الفصل الأول، وفى الفصل الثالث، يشرح مستر «**أنتروبوس**» Antrobus (وهو اسم قد يكون تحريفاً أو تحويراً للكلمة الإغريقية أنثروبوس Anthropos بمعنى «الإنسان» للجمهور كيف أن بعض الممثلين الذين من المتوقع ظهورهم على خشبة المسرح قد غلبهم المرض وألزمهم الفراش. وفى هذا تشابه كبير مع مسرحية المؤلف الإيطالى الذى عاش فى بداية عصر النهضة، ونعنى به «**جيوردانو برونو**»، حيث يلقى أحد الممثلين الأنتيبرولوج Antiprologo (أى الجزء السابق على البرولوج) ثم يترك الخشبة بسرعة، بعد أن عبر لنا عن شكوكه فى أن العرض المسرحى الذى جئنا من أجله قد لايتم، بل قد لايبدأ قط، لأن الممثلين يواجهون مصاعب جمة قد تحول دون حضورهم!

وإذا عدنا إلى مسرحية **وايلدر** «**جلد أسناننا**» فلا غرو أن الجمهور قد أدانها عندما عرضت لأول مرة فى عام ١٩٤٢، على أساس أنها -

كسائر مسرحيات هذا المؤلف ـ تخاطب جمهورا مثقفاً . وتساءل الناس : لو فرضنا أنه توافر مثل هذا الجمهور المثقف فإلى أى مدى بوسعه أن يتحمل مثل هذه الحيلة التى بتكرارها سوف تصبح مبتذلة ؟ هل يتحمل الجمهور المثقف أن نقول له دائما وقد جئنا به إلى المسرح : «أيها السادة ! انتبهوا ! . إننا نلعب معاً لعبة مسرحية وهمية ! » ؟ . علينا أن نتذكر تجربة **بيراندللو** المريرة فى ليلة تفتتاح عرض مسرحيته «**ست شخصيات تبحث عن مؤلف**» بتياترو ديل فالى فى روما ، حيث حدث هرج ومرج كبيران ، اضطره للهرب وهو يسمع الناس تصيح فى استنكار **buffone! manicomico!**

وفى ٢٥ مارس عام ١٩٠٤ تساءل «**أندريه جيد**» أمام أحد المؤتمرات عن العلاقة بين الحياة والمسرح ، ودور القناع فى كليهما ، فقال «أين هو القناع ؟ فى الصالة ؟ أم على خشبة المسرح ؟ أم هو فى الفن المسرحى ذاته ؟ أم فى الحياة الواسعة ؟ إنه لايوجد قط ، لاهنا ولاهناك » .[١٨] (ومن الملاحظ أن تعدد الألوان والوظائف لهذا القناع الوهمى هو مشكلة محورية فى مسرح **بيراندللو** . أما **بريخت** فيتحدث فى مقدمة «**الأورجانون الصغير**» عن عبادة البورجوازية للجمال ؛ وهى عبادة تمارس طقوسها فى ظل مبدأ احتقار الفن حين يكون وسيلة للتعلم ، وذلك فى مقابل مسرحه هو الذى يسميه مسرح عصر العلم ، وهذا يعنى أن الإنجاز الفنى يوضع على قدم المساواة مع الإنجاز العلمى ، ويرتبط بالفكرة الهيجلية الماركسية عن التطور . الفن عند **بريخت** لايختلف فى شىء عن العلم فى أنه يسعى إلى تحرير الإنسان من قيود الطبيعة ، وإطلاق الطاقة الكامنة فيه للخلق والإنتاج المبدع . هدف العلم والفن هو جعل الكرة الأرضية مكاناً يمكن العيش فيه ؛ الأول يحقق الأمن الغذائى ، والآخر يوفر الأمن النفسى ، إذ يمدنا بالمتعة والتسلية . العلم له وظيفة إخضاع الطبيعة واستغلالها لصالح الإنسان ؛ أما الفن فهو يورط نفسه فى الحقيقة بهدف أن يكون قادراً على إفراز صور أخرى لها أكثر فاعلية . العلم والفن عند **بريخت** يشتركان فى مفهوم واحد للحقيقة ، وهو ذلك المفهوم الذى يستوعب التقدم التاريخى . وهكذا فإن الفكرة التى تولدت فى عقل هيجل ، وتمثلت فى لغة ماركس المادية ، تجسدت على خشبة المسرح وأصبحت الدافع وراء حركات الممثل البريختى وتعبيراته .[١٩]

وفى الإجابة عن سؤال طرحه «**فريدريش دورينات**» على مؤتمر للمسرح بمدينة دار مشتات عام ١٩٥٥ ، يدور حول ما إذا كان العالم المعاصر يمكن أن يمثل على خشبة المسرح ، أرسل **بريخت** رسالة قصيرة من برلين الشرقية قال فيها «نعم يمكن أحدث ذلك ، شريطة أن يفهم العالم على أنه قابل للتغيير **veränderbar** ويقول **بريخت** ـ كبقية الماركسيين ـ أن الفلاسفة أجهدوا أنفسهم فى تفسير العالم ونسوا الأهم من ذلك ، أى تغيير هذا العالم . ويعتقد **بريخت** أن على المسرحيين أن يتجاوبوا مع تقدم العلم ، فيعرفوا الناس بأن مايشاهدونه على المسرح ليس حقيقيا بل هو خدعة وهمية . على المؤلف المسرحى أن يمزق مايقدمه على المسرح من الداخل ، ويسخر منه علنا ، ويلعب به لعباً . وهنا نشير إلى حقيقة أن مثل هذه المحاولات التى تهدف إلى تحرير الجمهور من وجهة نظر ثابتة ، أو من الخدعة الوهمية المعروضة ، هى بمثابة «هدية إغريقية » . أى بلا محتوى » لأن الجمهور فى الواقع يتحرر من وجهة نظر ليتعلق بوجهة نظر أخرى يتم تلقينه إياها ، ويتخلص من خدعة ليغرق فى خضم خدع أخرى كثيرة .[٢٠]

ومن الناحية الشكلية الصرف ، أصبحت المسرحية المعاصرة تتكون لامن فصول (خمسة أو ثلاثة ... الخ) بل من لوحات **stationedrama** . وليست مسرحية **سترندبرج «الطريق إلى دمشق»** هى الأولى فى ذلك ، كما قد يظن البعض ، ولكنها المثل الأقرب إلينا . لقد سبق أن استخدم **جوته** هذا الشكل الدرامى فى «**جوتس فون برليشنجن**» ، واستخدمه **بوشنر** فى «**فويتسيك**» ، وكذا **إبسن** فى «**بيرجينت**» ، وهو نفس الشكل الذى يستخدمه **ستريندبرج** أيضاً فى «**الآنسة جوليا**» . والجدير بالذكر أن المسرحية الملحمية المكونة من لوحات قد جاءت نتيجة سوء فهم لشيكسبير من قبل المعجبين من الألمان به ، وعلى رأسهم جوته فى مطلع شبابه .

أخذ بريخت أفكار **بيسكاتور** وطبقها على نحو واسع لكى يواجه بها المسرح الغربى الرأسمالى والكلاسيكى البورجوازى . وكانت العدمية المتمثلة فى التعبيرية هى التى جعلته يتحول إلى الماركسية ؛ لأنها الحقيقة الواحدة الملموسة أمامه فى نظام مستقر وأمن مستتب . وكان هدف المسرح بالنسبة **لبريخت** هو تغيير الطبقة والإنسان والعالم . ولقد حطم مسرح **بريخت** الملحمى تقاليد المسرح الطبيعى الذى استعبدته فكرة المحاكاة **mimesis** أرسطية . وبذلك أنقذ المسرح من أن يظل قابعاً تحت وطأة مبدأ نقل صورة طبق الأصل من الطبيعة إلى خشبة المسرح . واستعاد للمسرح على يديه شفافيته المفقودة . ودعا **بريخت** إلى التمتع بالفن كفن ، ومشاهدة المسرح كمسرح . وأعاد لهذا الفن أشقاءه من الفنون الأخرى ، كالموسيقى والرسم والرقص وما إلى ذلك من العناصر التى استبعدتها الطبيعية إلى حد كبير على أساس أنها لم تكن من واقع الحياة اليومية . لم يعد المسرح فى يد الملحميين بحاجة إلى عرض حبات زيتون حقيقية ، أو أرغفة العيش وعليها بعض المربى أو الزبد ، لكى يصور عملية الأكل . ولقد تحرر المسرح على أيديهم أيضاً من الترتيبات المعقدة والمتكلفة ، وكذا الحركات الزائدة ، والأسلوبية النمطية فى الأداء بصفة عامة . وكذلك انطلق المسرح إلى آفاق العالم الجديد أو المكتشف حديثا ، فامتلأ بمشاهد من الأمريكتين والهند والصين واليابان .. الخ .

يقول أوسكار بيدل فى المسرح الملحمى عند بريخت لايحتفظ إلا بالقليل من المعنى الأصلى لكلمة ملحمة ـ أى كما عرفها الإغريق . وهذا ماسنعود إليه[٢١] ـ ويقف مرادفاً وموازياً للاتجاه المضاد للدرامية antidramatic والمضاد للإندماج العاطفى antiemotional فى الفن المسرحى الحديث[٢٢] . إن كل ماأنجزه بريخت يتلخص فى تدعيمه لمبدأ تدمير حدى المسافة الجمالية عن طريق توسيع هذه المسافة . المسرح عنده لايقوم على التوتر أو التناقض ، بل على موقف له طابع التقرير المباشر . ولقد أعلن بريخت صراحة أنه مع ذلك لاينوى هجران عالم المتعة Reich des Wohlgefällingen ، إلا أن المرء لايجد فى مسرحه التعليمى (Lehrstück) أية متعة ففيه نجد تعليماً خالصا ومباشراً ذا إيديولوجية واضحة محددة ، بحيث تصبح القيمة الفنية لمثل هذا المسرح

التعليمي محل تساؤل ، برغم زعم صاحبه بأنه مسرح ملحمي مشبع بالفن . ومسرح بريخت التعليمي يستهدف كلاً من الممثل والمتفرج ، ولا أمل للأخير فى أية تسلية إلا النوعية الخاصة التى أرادها له بريخت . وهذه التسلية ـ حتى فى نطاقها الضيق هذا ـ لم تكسب اعتراف بريخت النهائى إلا بعد عودته من منفاه الرأسمالى فى عام ١٩٤٨ . ويعد هذا الاعتراف بطبيعة الحال نوعاً من التراجع والتنازل عن مبدأ «الممثل المعلم» **philologus in actu)**

لقد شعر **بريخت** نفسه ببعض أوجه النقص فى المسرح الملحمى ، إذ قال فى مقال بعنوان «**الديالكتيك على المسرح**» بأنه يجب أن ندرك أن مصطلح «**المسرح الملحمى**» غير كاف وإن كنا لانستطيع اقتراح مصطلح آخر غيره . وقال أيضاً مامعناه أنه يعد نفسه للانتقال من المسرح الملحمى إلى المسرح الديالكتيكى ، وأن المسرح الملحمى بوصفه مفهوما جماليا لم يكن ـ من وجهة نظره ، وانسجاماً مع نواياه ـ غريباً قط على الديالكتيك . بل أضاف أيضاً مايعنى أن المسرح الديالكتيكى الذى يبشر به لايمكنه الاستغناء عن العنصر الملحمى . وهكذا بدا مصطلح «المسرح الملحمى» لبريخت نفسه عاماً وغير دقيق إلى حد بعيد ، بل يكاد يكون شكلياً . وكل ذلك يعنى أن **بريخت** يدعونا بطريقة أو بأخرى إلى تجاوز التقليد الأعمى لمسرحه الملحمى الذى استنفد أغراضه .

ولئن ثار بريخت على طريقة ستانيسلافسكى فى التمثيل لقد كان لهذا الأخير تأثير كبير فيه ، فمنه تعلم بريخت ـ باعترافه ـ الجوهر الشعرى للمسرحية ، والشعور بالمسئولية تجاه المجتمع ، ومسرح النجوم ، والتركيز على الخط الرئيسى دون التفاصيل ، والالتزام بمراعاة الصدق وتجسيد الواقع المتناقض ، والتفكير فى التطور المقبل للفن . لقد ميز بريخت بين نوعين من التمثيل عرفا منذ أيام أفلاطون . فهناك الممثل الرابسودى ، وهناك الممثل المندمج أو المتقمص للشخصية . والقول بأن أحد النوعين صحيح والآخر باطل يعد تعسفاً ، لأنه حتى فى حالة الممثل الذى يتقمص الشخصية ويندمج فيها يخلص إلينا تفسير ما لهذه الشخصية . سيظل الممثل بالقطع مختلفاً من الناحية السيكولوجية عن الشخصية التى يندمج فيها ؛ وماتمثيله وقدرته على الاندماج إلا نتيجة التداخل بين هذين العنصرين - أى شخصيته العادية الحقيقية وقدرته على تقمص شخصية أخرى . ومانراه ممثلاً أمامنا لايمكن أن يكون هو أوديب نفسه ـ على سبيل المثال ـ ولايتوقع منه ذلك . إنه **أوديب** ممثلاً ، أو هو فى الواقع تمثيل هذا الممثل أو ذاك لشخصية **أوديب** ، فكل ممثل يختلف عن زميله فى القدرة على الاندماج . هذه المسافة ـ ضاقت أم اتسعت ـ بين شخصية الممثل من جهة ، وشخصية بطله من جهة أخرى ، هى المحك - وهى من شأن الممثل ، والتدخل فيها ، ووضع مواصفات محددة لها ، قد يؤدى إلى تدمير هذه المسافة المتوترة . وإذا ضاع التوتر المطلوب فى هذه المسافة ، فقد الممثل أسباب القدرة والأصالة .

لقد اعتمد **بيسكاتور** على التكنولوجيا فى حربه ضد طبيعية **ستانيسلافسكى** ، وقال إنه ليس من الصدفة أن التحول فى الفن المسرحى كفكر قد واكب التحول المادى التكنولوجى فى أدوات هذا الفن . ويقول «**اللواء الأحمر**» بمناسبة عرض مسرحية توللر «هو بلا ... نحن نعيش !» بإخراج **بيسكاتور** أنه لايمكن أن يتم عرض مسرحى فى عصر الثورة البروليتارية إلا بتسفيه المسرح البورجوازى ، مسرح الكلمة الخاصة ، وكذا بتبنى أرفع الوسائل التكنولوجية المستحدثة من أجل بعث هذا العصر ، عصر التقدم العلمى ، إلى الحياة . فالمحتوى الثورى الجديد للمسرح لايمكن عرضه بنفس الوسائل الهشة للمسرح البورجوازى التقليدى . إنه يتطلب شكلاً جديداً . وطبقاً لهذا الرأى النقدى فإن المحتوى يبحث عنه فى الشكل التكنولوجى للخشبة . وهذا ـ كما هو واضح يعود بنا إلى الشكلية الجوفاء وإن تخفت هذه المرة فى رداء الثورية .

ولقد تنبه بريخت إلى بعض هذه المآخذ على المسرح الملحمى ، وحاول أن يعوض التوتر المفقود ـ والقائم فى المسرح التقليدى ـ بالقول إن هذا التوتر يدخل ضمن مكونات الفن الدرامى الأساسية . ويعلن **بريخت** أن هجومه يستهدف بوجه خاص مايسميه الكلاسيكية (الألمانية) الزائفة **pseudoklassik** ، لأنها ـ عنده ـ قد أساءت إلى الفن المسرحى ، إذ خلطت بين ديناميكية العرض **Dynamik der Darstellung** و وديناميكية المحتوى المعروض **Dynamik des Darzustellenden**

ولكن يبدو أن بريخت نفسه لم يحقق تقدماً كبيراً فى هذا المضمار ، لأنه كان لايزال يرى أن الشكل الملحمى هو الوحيد القادر على احتواء تلك العمليات كافة ؛ وهو الوحيد القادر على أن يعبر عن عالم اليوم الذى يضم كل المتناقضات . وهكذا فإنه على حين تمتعت الكلاسيكية الزائفة ـ **كما يصفها بريخت** ـ بفرديتها المنظمة على أسس منهجية ، كان **لبريخت** فرديته الخاصة والمتفسخة . وهذا مايظهر واضحاً على مستوى العرض المسرحى الملحمى الذى كان **شيلر** ـ لو هيىء له أن يراه ـ سيسخر منه قطعا ويشمئز ، أكثر مما يفعل بريخت حين يقرأ أو يشاهد أعمال هذا المؤلف الألمانى الكلاسيكى .

بيد أن السؤال لايزال مطروحاً : هل ينبغى أن يضحى المرء بديناميكية العرض المسرحى من أجل ديناميكية المحتوى المعروض ؟ لقد انبرى للإجابة عن هذا السؤال «**سيجفريد ميلشينجر**» واتخذ من المسرح الفرنسى المعاصر وسيلة إيضاح ، وعد «**جان آنوى**» استثناء يثبت القاعدة . وخلص إلى نتيجة مغادها أن تدمير الشكل الدرامى الخارجى فى المسرح المعاصر لايأتى بالضرورة نتيجة للاتجاه نحو تدمير الإيهام المسرحى **anti illusionism** .(٢٣)

لقد ردد بيسكاتور أكثر من مرة القول بأن مسرحه الملحمى قريب الشبه من الصحافة اليومية ، زاعماً أنه لاجدوى من الدراما مالم تكن تسجيلية موثقة . وهذا يعنى أن أعلى مراتب الدراما عنده هى الدراما التسجيلية . ولقد كان النهج الفلسفى السائد بين كتاب ألمانيا فى العشرينيات يقوم على المادية الميكانيكية أو الواقعية المباشرة التى تضع الحقيقة الفعلية هدفاً أساسياً لكل نشاط فنى . وهذه الرؤية هى التى حالت بين هؤلاء الكتاب والنفاذ إلى جوهر العلمية الاجتماعية . لقد قيدوا أنفسهم فى إطار ضيق للغاية ، لايتعدى إعادة تركيب الأشياء كما هى ، وكما تظهر للمراقب غير الديالكتيكى . وهكذا بقيت أعمالهم فى أغلبها أوصافاً تقريرية لسلوك الإنسان فى مواقف معينة . وبدت هذه

الأعمال وكأنها تسجيل يوازى ويقابل زمنياً الظواهر الطبيعية والاجتماعية . إنها بمثابة تقارير صحفية ، تشمل أدق التفاصيل والأوصاف للأحداث التى تظل معانيها مبهمة صماء . وهذا المنهج الفكرى لايختلف كثيراً عن الطبيعية ، فيبْدا أنه أقل بدائية وسذاجة .

لقد سبق **لليسنج** أن قال فى «**دراما تورج هامبورج**» **Hamburgische Dramaturgie** ـ فقرة ١٩ ـ إنه كان من المفترض ـ دون مبرر منطقى ـ أن أجد أهداف المسرح هو تخليد كبار القوم ؛ ومن هنا جاء لجوء المؤلفين المسرحيين للتارخ لكى يستمدوا منه . موضوعاتهم . وقال **ليسنج** إننا فى المسرح لانتعلم ماذا فعل هذا الفرد أوذاك فحسب ، بل أيضاً مايمكن أن يفعله شخص ما فى ظل ظروف معينة . وليسنج بذلك يردد مبدأ أرسطياً ؛ فمعروف أن أبا النقد الإغريقى هو صاحب القول المشهور بأن الشعر (= الإبداع الفنى والتراجيديا بصفة خاصة) أكثر فلسفة من التاريخ . وهذا كله يعنى أن المؤلف الدرامى ليس هو الباعث الأوحد لأحداث التاريخ . وهنا يمكن التناقض بين الشعر والتاريخ ،أى بين الحقيقة الشعرية والحقيقة التاريخية .

وبناء على ماتقدم يمكن إخراج مسرح **بريخت** التعليمى والتسجيلى المباشر من حيز الفن المسرحى السليم . فهناك علامة استفهام كبيرة حول ما إذا كانت الدراما التسجيلية ـ صدقت أم كذبت ـ تدخل فى باب الإبداع والفن . لقد قال **أرسطو** إن الحقيقة التاريخية لاتحد من عبقرية الشاعر المبدع ، وإنما هو مقيد بماهية هذه الحقيقه وإمكانية تحويلها إلى حقيقة كلية . وبعبارة أخرى فإن مايمكن حدوثه تاريخياً أو فعلياً **dynata** ليس بالضرورة هو الشىء الذى بدونه لايوجد مسرح تاريخى وإن كان ذلك لا يتنافى مع إمكانية استغلاله درامياً . ولكن الحقيقة التاريخية فى الدراما تتخطى الواقع الفعلى إلى عالم الكلى والمثالى الذى لاتحيا الدراما إلا فى أجوائه . وعندما يقول **بريخت** إن مسرحه ليس أرسطياً **(eine nichtaristotelische Dramatik)** فعلينا أن نسأله : وما الدرامى الذى بقى لك ، أرسطياً كان أم غير أرسطى ، إذا كان ما تقدمه باعترافك هو مجرد تسجيل تاريخى مباشر؟ ماذا يمكن أن تتضمن الحقيقة التاريخية الفعلية من شاعرية بالمعنى الواسع ـ لا الأرسطى فقط ـ للكلمة ؟

لايستطيع **بريخت** أن يغير حقيقة أن مسرحه الملحمى يعيد خلق الحادث الماضى فى الحاضر ، ولكن الأسلوب المباشر فى تقديم هذا الحادث يهدد تقنية إعادة خلق الماضى من أساسها . فخشبة المسرح ـ وهى تنتمى بطبيعة الحال إلى الحاضر ـ تنتصر ، دون شك ، على الماضى الذى تنتمى إليه الأحداث المروية . وسيحاول المتفرجون ـ مرة بعد الأخرى ـ أن يتغلبوا على أشد صدمات «التغريب» ـ الذى سنتناوله بالتفصيل بعد قليل ـ قوة لكى يشبعوا رغبتهم الملحة فى الإيهام المسرحى . والغريب أن هذه الرغبة ستجد إشباعا سخياً عن طريق وسيلة **بريخت** العبقرية ، أى «الحدث الموازى» . وهو إشباع يفوق فى سخائه ماتقدمه وسائل الإيهام الميكانيكية فى المسرح الواقعى . وهذه المقاومة من قبل الجمهور لا تقضى بالضرورة على المتعة ، ولكنها قد تضيف إليها جاذبية خاصة وسحراً مميزاً . وهذا ماجعل **بريخت** فى أواخر حياته يميل إلى «المتعة» فى الفن ، ويسخر من أية مسرحية ـ تعليمية أو غير تعليمية ـ تحاول الاستغناء عن عنصر التسلية والمتعة . وقبل موته بمدة وجيزة بدى **بريخت** وكأنه على أتم استعداد للتخلى عن فكرة الملحمية فى المسرح نهائياً على أساس أنها بلا جدوى كما سبق أن ألمحنا .

فى البداية فضل **بريخت** أن يتجاهل حقيقة أنه حتى فى المسرح التقليدى لايسلم المتفرج نفسه بصفة تامة ونهائية للإيهام المسرحى وأن ذلك لايحدث إلا على فترات متقطعة . وصار هذا الإيهام المتقطع يشكل بالنسبة **لبريخت** السبب الرئيسى والجوهرى لنفوره من المسرح التقليدى . وراح يدعوا لإزالة هذا العنصر نهائياً ولم ينجح تماماً فى ذلك . الاندماج والإيهام بالنسبة لبريخت عنصران سامان أو مخدران يفقدان الإنسان ـ وهو مخلوق عقلانى بطبعه ـ كل قدراته النقدية ويعميان على الرؤية بإشاعة جو ضبابى أشبه بجو الأحلام المخادع . أما المسرح الملحمى البريختى كما يزعم صاحبه فهو يتجاوب بصفة كاملة مع التقنية المسرحية والماركسية ويحفظ للإنسان وعيه وبروده واستعداده للنقد بل وينشطه ذهنياً . أما لماذا لايقوم مثل هذا التنشيط الذهنى إلا على أسس ماركسية ؟ فهذا مايثير الجدل والتساؤل .

٣ ـ التغريب ... معناه ومصادره

لم تك إذن ظاهرة الملحمية فى المسرح شيئاً جديداً أو أمراً مستحدثاً فى أيام بريخت ؛ **فهى وثيقة الصلة وعريقة النسب بأقدم أشكال المسرح عند الإغريق والرومان ، وكذا بمسرح العصور الوسطى القائم على الطقوس الكنسية «أما مسرح عصر النهضة بصفة عامة والمسرح الإليزابيثى**[٢٤] **بصفة خاصة فقد احتوى على عناصر ملحمية عديدة .** وسنرى أن بريخت اتخذ من المسرح الآسيوى فى الصين واليابان نموذجاً لشرح أصول التغريب .

ولقد رادف **بريخت** بين «التغريب» **Verfremdung** والتلحيم **Episierung** وكأنهما لفظان متطابقان تماماً . ويصف بريخت الملحمية فى مسرحه باستخدام الفعل **zeigen** بمعنى يشير إلى أو يوضح كما يفعل المدرس فى قاعة الدرس وهو يشرح شيئاً ما على السبورة ، هكذا يفعل الممثل الملحمى فى إطار الاستراتيجية العامة المسماة «التغريب» . ويستخدم بريخت لفظ التغريب بالصورة التى أوردناها تواً أو كما يلى **Verfremdungseffekt** واخـــتصـــاراً **V - Effekt** . وورد هذا اللفظ لأول مرة فى الملاحظات التى كتبها بريخت بنفسه على «الرؤوس المدورة والرؤس المدببة» قبيل عام ١٩٣٦ . ومن الجدير بالذكر أن هذه الكلمة الألمانية تترجم إلى الإنجليزية بأحد الألفاظ التالية : **estrangement, alienation, disillusion**

وإلى الفرنسية بأحد الألفاظ التالية :
dépaysement, étrangement, distanciation
والسبب الواضح لتعدد الألفاظ المستعملة فى ترجمة مصطلح بريخت هو أن أياً منها لاينقل المعنى المطلوب بدقة . فمن أين جاء بريخت بهذه الكلمة الألمانية التى نحتها نحتاً ؟

ويـرى بـعض الـدارسين أن الـتـغـريب البريختى **(Verfremdung alienation)** ذو علاقة

متينة بالاغتراب الهيجلي Entfremdung estrangement الذي كان ماركس قد استعاره من هذا الفيلسوف الألماني. والاغتراب الهيجلي يعني ـ بصفة مبدئية وعامة ـ عدم الانسجام الذي يظهر دائماً فيما بين العالم كما هو في حالته الراهنة من جهة ، وقوى التقدم التاريخي الضاغطة من جهة أخرى . وعلى يد **ماركس** أصبح الاغتراب يعني حالة الانحدار ، ودوام الانهيار وتزايد الظلم الذي يهوى بالوجود الانساني إلى الحضيض عندما يفقد المرء نصيبه من وسائل الإنتاج التي يديرها ويهيمن عليها أفراد الطبقة المستغلة في النظام الرأسمالي . عندئذ يصبح الإنسان نفسه ـ عند ماركس ـ سلعة تباع وتشترى ، فلايستطيع حتى التحكم في نفسه أو مقدراته ومصيره ، ولا أن يوجه حياته وفق إرادته . ومن هنا جاء الرأي القائل بأن التغريب البريختي صورة من صور الاغتراب الهيجلي الماركسي ، أو على الأقل نتيجة من نتائجه ، أو وسيلة للتعبير عنه . ومن ثم فالتغريب البريختي وفق هذا الرأي يهدف إلى التغلب على الاغتراب في الحياة البشرية .[٢٥]

يعني الاغتراب في فلسفة هيجل انعزال كل فرد عن المجموع ، أو انسلاخ الجزء عن الكل ، أي الروح الكونية التي تشمل كل شيء . وبعبارة أخرى تنفصل الروح الفردية عن الروح الكلية ، أي الكونية ، وتغرّب عندما تهبط من عالم الكل إلى عالم الجزء . وهذه عملية ديالكتيكية متصلة ؛ فهناك دوماً الكل المتحد في ذاته ، الذي يتفتت على الدوام فيصير كائنات فردية ، ولكنه بصفة مستمرة يسعى إلى التوحد

من جديد . وكل عملية من عمليات استعادة التوحد هذه هي صورة مصغرة من العملية الأكبر ، التي هي الهدف النهائي والغاية القصوى للتاريخ . وعندما تنتزع الروح فرديتها كاملة ، أي عندما تفصل نفسها تماماً عن سائر الأشياء ، تدرك نفسها ، وتعي كيانها ، ويكون الزمن قد وصل إلى كماله . ومعرفة الذات هذه تمثل هدف الخلق وطبيعته في آن واحد . وهو هدف يتحقق في كل لحظة ؛ لأنه لايصل قط إلى حد الكمال النهائي ، مع أنه دائب السعي إليه . ويطبق **هيجل** ذلك على مجال الفكر فيقول بأن افتراض أن أي شيء في الوجود هو كما يصادفنا إنما يعد ضرباً من خداع النفس . وهذا يعني أن الأشياء ليست في حقيقتها كما نراها . ولا يمكن أن نعرف أي شيء إلا إذا عزلناه أو غربناه entfremdet عن بقية الأشياء ؛ فعندئذ تتوافر إمكانية إدراكه وبذا يصبح هدف التفكير التحليلي الأولى هو هدم الشكل الظاهري الذي يبدو لنا فيه الشيء على أنه معروف لنا (das Aufheben der Form ihres Bekanntseins) بيد أنه بعزل الشيء وتفتيته إلى أجزاء فردية منفصلة سيحصل الفكر التحليلي على عناصر منعزلة عن بعضها البعض ، ومبعثرة هنا وهناك . وعندئذ تبدأ العملية الديالكتيكية ، إذ يكون المفكر التحليلي قد وضع قدمه على بداية الطريق السليمة نحو المعرفة الصحيحة ؛ لأن ماكان يبدو معروفاً لنا قد غرب عن هذا الانطباع الذي خلقه ؛ فقد تم الوصول إلى مرحلة « النفي الأول » . وبعد هذا تبدأ عملية « النفي الثاني » ، المتممة لعملية التعرف الكامل . أي لابد من « نفي النفي » . وفي هذه النقطة يقترب **بريخت** من **هيجل** اقترابا شديداً ، بل إنه يستخدم اللفظ الهيجلي نفسه Entfremdung بدلاً من اللفظ البريختي المعتاد Verfremdung في احدى ملاحظاته في عام ١٩٣٦ حيث يقول : Die Darstellung setzte die Stoffe und Vorgänge einem Entfremdung prozess aus) إن العرض المسرحي يسلك الموضوعات والأحداث في عملية تغريب) . ويمضي بريخت فيقول : « لقد كان التغريب ضرورياً لكي يحدث الفهم ؛ فحيثما تكون الأشياء بديهية (selbstverständlichen) فإن هذا لايعني سوى أن محاولة الفهم قد توقفت » . وهذه مقولة هيجلية واضحة كل الوضوح .

غير أن اللفظة البريختية المميزة Verfremdung ليست متطابقة تماماً مع اللفظة الهيجلية Entfremdung وبعبارة أخرى فإن التغريب البريختي لايقتصر على الخطوة الأولى من عملية « نفي النفي » عند هيجل ، بل يشمل الخطوتين معاً ، أي النفي الأول والنفي الثاني ، بحيث يمكن أن نقول إن التغريب البريختي هو تغريب للاغتراب الهيجلي (Verfremdung der Entfremdung) .

وهكذا يدعونا **بريخت** إلى عدم التسليم بالحقيقة كما تبدو لنا ، إذ لابد من محاولة رؤيتها من جديد بعد تفكيكها وإعادة تركيبها . ومن هنا يأتي نقد بريخت للمسرح التقليدي القديم ، مثل مسرح شيكسبير البورجوازي الذي رأى الحقيقة وسلم بها كما هي وحدة متماسكة دون أن يفتتها . فأسلوب بريخت إذن هو نفس أسلوب ماركس الذي دعا أيضاً إلى تفكيك الوحدات . حقاً إن بريخت يأخذ بيد متفرجيه من حالة اللاوعي المفترضة ليقودهم في اتجاه هيجلي ماركسي نحو رؤية الحقيقة المعاد اكتشافها .

ولفظة Entfremdung ترد عند **ماركس** بمعنى قريب من معناها عند هيجل . فهو يستخدمها مشيراً إلى الإنسان الحديث المحروم أو المستلب أو المغرَّب عن الطبيعة البشرية التي ينبغي أن تكون ـ أومن المفروض أن تكون ـ من خواصه المميزة . والإنسان عند **ماركس** يزداد على الدوام اغتراباً وبعداً عن التحقيق الكامل لإنسانيته التي هي من حقه ، أو التي كانت في سالف الزمن من حقه غير المتنازع عليه . وكلما ازداد الإنسان توغلاً في الاغتراب ازدادت قوة الدفع المعاكس . فالإنسان عند **ماركس** لايحقق كماله إلا بعد أن تستكمل عملية اغترابه . ولقد رأى **ماركس** في البروليتاريا المظهر الكامل الملموس للإنسان المغرب أو المغترب عن ذاته ؛ فالبروليتاريا تمثل الفقدان الكامل للإنسانية ، ولا يمكن إعادة المياه إلى مجاريها إلا بالبعث الكامل للإنسان المفقود ، تماماً كما بعث المسيح بعد صلبه وموته موتاً كاملاً ، وعاد من جديد للحياة فتجددت به الحياة . ولم يكن بريخت بعيداً عن هذا التفكير الماركسي ، بل إن شبح **ماركس** ماثل في فكر **بريخت** بصفة مستمرة . فنرى هذا المؤلف الألماني يزيد من التوتر في موقف ما بهدف إحداث ثورة كاملة كما يحدث في « **أوبرا بثلاثة قروش** » على سبيل المثال ، إذ أعاد تصوير ما أعجبت به البرجوازية على نحو تغريبي . ذلك أن التغريب يعني ـ فيما يعني ، وكما أوردنا ـ إعادة تصوير موقف ما معتاد أو مألوف عن قرب وبتركيز شديد لكي تصبح الغرابة فيه ملموسة . ومن ثم يصبح ميسوراً ومقبولاً الاقتراح بفرض الحل الماركسي .[٢٦] نعم لقد قصد بريخت أن يحدث ثورة ماركسية بوسيلة التغريب ؛ ولكن التجربة التطبيقية على أية

حال لم تحقق كل الآمال والأحلام النظرية .

هدف التغريب البريختى إذن هو دفع المتفرج للنظر من جديد إلى الأشياء نظرة فاحصة وناقدة دون أن يستثنى من ذلك البديهيات أو المسلمات . وليس معنى التغريب أن يتحول المتفرج إلى معاداة مايشاهد على المسرح ، بل بالعكس ، يسعى التغريب إلى فض الاشتباك وإعادة ترتيب المواقع . إنه يعنى ماكان قد أشار إليه شيلى من قبل وهو يتحدث عن شعره ، مبيناً أن هدفه هو إظهار الأشياء المألوفة كما لوكانت غير مألوفة ، أو ماقال به شو بنهور من أن الفن عموماً ينبغى أن يقدم الأشياء العامة والمعتادة «فى ضوء واضح ولكنه غير مألوف» .

وفى حوالى عام ١٩٥١ ــ ١٩٥٢ شكك بعض نقاد ألمانيا الشرقية فى واقعية **بريخت** الاشتراكية ، ولوجوا بتهمة الشكلية الخطيرة ، وتساءلوا : كيف يكون واقعياً من يقدم أناساً يعيشون فى أماكن لاوجود لها على الخريطة الجغرافية ؟ ، أوينتمون إلى سلالات غير معروفة ؟ وأية واقعية فى أن يستجوب إنسان ميت على المسرح ، أوعندما يقضى الآلهة البوذيون ليلهم مع عاهرة ؟ هذا ماقيل عن **بريخت** على الرغم من أنه كان قد انتقد الشكلية فى عنف وضراوة ، وعدها محاولة رجعية لبث الحياة فى جسد الأفكار البورجوازية البالية . لقد أدان **بريخت** الشكلية حقاً ، ولكنه فى الواقع لم يكن ضد التجديدات الفنية فى الشكل . فعندما هوجم المثال «**إرنست بارلاك**» بتهمة الشكلية والرجعية فى عام ١٩٥٢ دافع عنه **بريخت** ــ فى قوة وقال إن كل أعماله فى النحت تحمل طابع الواقعية . ثم قال إن النقد المجرد لايمكن أن يؤدى إلى فن واقعى وكتب قصيدتين ينتقد فيهما لجان الرقابة المسئولة عن توزيع الرعاية والمصادر المالية على مختلف الفنون وفق معيار «التزام» الممارسين بهذه الفنون بالسياسة الثقافية الرسمية للدولة والحزب **(Kultur politick)** . ثم كتب مقالاً طويلاً لمجلة ألمانيا الجديدة **Neues Deutschland** قال فيه إن التجميل والتجويد فى السطح أو المظهر هما من ألد أعداء الجمالية والمضمون السياسى الجيد على السواء . فحياة الشعب العامل وكفاح الطبقة الكادحة موضوع يصلح لكل الفنون . ومع ذلك فإن الإصرار على «الفحص» من قبل لجان الرقابة هو عند **بريخت** أمر لاعلاقة له بالفن . ينبغى أن يسعى الفن إلى فهم أوسع ، ويجب على المجتمع أن يزيد من رقعة الوعى بتطوير التعليم العام . لابد من إشباع رغبات الناس ، على أن نحارب فيهم الميل إلى التفاهة . وكل ذلك يعنى أن الواقعية بالنسبة لبريخت مبدأ عظيم وشمولى ، وأسلوب شخصى ، ووجهة نظر فردية لاتتناقض مع الاشتراكية بل تخدمها . والحملة على الشكلية الفارغة ليست فى رأيه مجرد عمل سياسى بل تحمل مضموناً فكرياً ؛ فهى جزء من كفاح الطبقة العاملة نحو الوصول إلى حلول جذرية للمشاكل الاجتماعية . وهكذا يحارب بريخت الحلول الزائفة فى الفن التقليدى محاربته للحلول الاجتماعية الزائفة على أرض الواقع المعيش ؛ فالزيف فى كلتا الحالتين ــ فى رأيه ــ ليس ناجماً عن أخطاء جمالية .

هذه الشكلية الزائفة التى يكتب عنها بريخت ناقداً كانت مثار سخط السياسة الثقافية السوفيتية منذ عام ١٩٣٤ . ولكن الشكلية ــ كغيرها من المصطلحات الأدبية الكثيرة ــ لم تلق بعد التعريف الجامع المانع .(٢٧)

بيد أنها على أية حال تعنى بالنسبة لبريخت السعى نحو الجمال الشكلى على حساب المضمون . أما «**أندريه زدانوف**» (١٨٩٦ ــ ١٩٤٨) سكرتير اللجنة المركزية للحزب الشيوعى السوفيتى والمشرف على الأيديولوجيا والثقافة فى عام ١٩٣٤ ، فقد فهم الشكلية على أنها الخروج على جماليات القرن التاسع عشر . وطبقاً لهذا المفهوم يمكن أن يعد **بريخت** نفسه من الشكليين وفى ذلك ما يبرر هجوم أكثر النقاد ماركسية عليه ، ونعنى به «**جورج لوكاش**» . فمن المعروف أن بريخت شرع فى بسط فكرة التغريب على نحو منظم بُعيد زيارته لروسيا فى عام ١٩٣٥ ، حيث كان «**فيكتور شيكلوفيسكى**» (١٨٩٣ ــ) قد طرح فكرته عن الوسيلة الأدبية التى بها يمكن أن يتحول الشيء المألوف غريباً ، أو أسلوب الإبعاد والعزل ، أى اغتراب ماهو معتاد لكى نقدمه بصورة جديدة **Priem Ostrannenija** . وفى رأى **شكلوفيسكى** أن الحديث غير المباشر **Oblique** هو الذى يحدث التغريب ؛ وهذا المعنى يقربنا من التغريب البريختى كثيراً .

والآن نستطيع أن نتفهم رأى بعض الدارسين فى أن لفظ التغريب البريختى يعود إلى هذا المصطلح الروسى الشكلى الذى لاريب فى أنه كان قد طرق مسامع بريخت فى أثناء زيارته الروسية المشار إليها سلفاً فى عام ١٩٣٥ . وعلى أية حال ففى موسكو ، وفى أثناء هذه الزيارة نفسها ، شاهد بريخت الممثل الصينى ماى لان فانج Mei lan Fang وهو يمثل دوره بدون ماكياج وبدون ملابس مسرحية أو حيل الإضاءة المعروفة . وفهم بريخت من ذلك أنه أمام ممثل يقف على مبعدة من الأحداث الدرامية التى يشخصها ، بل يتعمد أن يراه الناس كذلك وهم فى حالة وعى كامل . وفى هذا الأسلوب الصينى للتمثيل وجد بريخت مبتغاه ، ورأى فيه أساساً صالحاً لمسرحه الملحمى المنشود . وبعد عودته من موسكو وصف بريخت تفصيلاً أسلوب ماى لان فانج فى أول مقالاته عن التغريب ، حيث أوضح أنه ينبغى على الممثل أن يظهر للمتفرجين كما لوكان يقف على خشبة المسرح بمحض الصدفة ليصف لهم حادثة ما . وعليه أن يتذكر دائماً ردود فعله الأولى عن الشخصية التى يمثلها ، وأن يظل يقدم الحادثة من وحيها . ويجب عليه كذلك أن يرى الشخصية من زاوية اجتماعية نقدية ، ومن ثم فعليه أن يقدم للمتفرج وجهة نظره الشخصية ، وأن يعامل القصة التى يمثلها لا على أنها إنسانية عامة وخالدة بل بوصفها حادثة تاريخية فردية ، وقعت وانصرفت وانتهى أمرها . وصفوة القول فعلى الممثل أن يفعل مايفعله الممثل الصينى ، أى أن يقف فى حدود المسافة الواقعة بين الجمهور والدور الذى يؤديه ، وأن يحتفظ دائماً بهذا الجمهور خارج هذه الحدود ، ويصده عن محاولة الدخول حتى لايفقد وعيه أو يستغرق فى الأحداث والشخصيات . ومواصفات هذا الممثل الذى يريده بريخت تجمع بين معانى مصطلح شكلوفسكى الشكلى وطريقة التمثيل الصينية كما رآها بريخت فى موسكو .

وكان **شكلوفيسكى** قد اقترح فى عام ١٩١٧ وسيلة التغريب بالصورة التى سبق أن ألمحنا إليها فى مقال له بعنوان «**الفن كحيلة بارعة**» ، وذلك لكى يوضح تحول المفهوم العادى أو المألوف أو حتى الأوتوماتيكى إلى مفهوم خاص له تأثير شاعرى ورؤية إبداعية . ولقد طبع هذا المقال عدة مرات ، ونشر فى كتاب **شكلوفيسكى** «**فى نظرية النثر**» الذى نشر فى

موسكو فى عام ١٩٢٥ ولايزال يعد أحد المراجع الرئيسية فى المدرسة الشكلية الروسية . ويمكن القول إنه حتى فى السنوات الأولى لسيادة الواقعية الاشتراكية فى روسيا السوفيتية لم يكن مفهوم التغريب الشكلى كما شرحه **شكلوفسكى** قد اختفى أو نسى . وهو تغريب يدل على عملية جمالية صرف ؛ كتلك التى تحدث عنها شيلى ، والتى أخذ بها الكثيرون بعد ذلك ومنهم شوبنهور وإليوت . ولكن **بريخت** كعادته يحاول أن يجعل من الفكرة المستعارة من غيره فكرته هو ، وكأنها من ابتداعه . ولقد تم له ذلك عندما أعطى لهذه الفكرة تفسيراً جديداً ؛ فقد نزع عنها رداء الرومانسية الجمالية ، وطبقها على المجتمع الإنسانى كافة .

وعلى أية حال لايقبل ديميتز نظرية الاشتقاق الروسى لكلمة «التغريب» البريختية ، ويقول **إن بريخت** قبل زيارته لروسيا عام **١٩٣٥** وفى ملاحظاته على «**أوبرا بثلاثة قروش**» فى عام **١٩٢٩** و «**الرجل هو الرجل**» فى عام **١٩٣١** ، استخدم الصفة **befremdlich** ، بمعنى «غريب» أو «مغرب» ، والاسم **Fremdheit** بمعنى «الغرابة» أو «الاغتراب» ، وذلك لكى يصف أسلوبه المسرحى الجديد . وكل ما خرج به بريخت من رحلته الروسية وسماعه للمصطلح الشكلى هو تدعيم فكرته دون أن يكون لهذا المصطلح دور الإلهام أو يكون مصدر الاشتقاق . ويشير ديميتز إلى أنه فى عام ١٧٤٠ كان الناقد السويسرى الألمانى **برايتينجر** **J. J. Breitinger** قد دعا إلى ضرورة أن يخفى الشاعر الحقيقة فى قناع غريب كل الغرابة ، وشفاف كل الشفافية فى آن واحد **(ganz Fremde aber durchsichtige Maske)**

وخلاصة آراء ديميتز أن كلمة التغريب البريختية لها سوابق فى أرضية الثقافة الألمانية نفسها ، ولم تك هناك حاجة لاستيرادها من الخارج .[٢٨]

وهناك من يربط مسرحيات **بريخت** الملحمية بتمثيليات «هانس زاكس» (١٤٩٤ ــ ١٥٧٦) الكرنفالية ، المسماة «**تمثيليات أربعاء الرماد**» **Fastnachtspiele** التى تجمع بين عبادات الربيع والخصوبة الوثنية من جهة ، وأعياد الديانة المسيحية من جهة أخرى ، إذ كانت تقام فى أعياد يتم فيها تقديم لوحات حية فوق العربات . وربما نشأت التمثيليات الكرنفالية الأولى من تعديل وتبديل فى دور التعليق على هذه اللوحات بتدخل القائمين بها أنفسهم وقيامهم بشرح مايعرضون ، على نحو مايحدث فى المسرح الملحمى الحديث . أضف إلى ذلك أن الميل للخيال الفلسفى عند بريخت يربطه برجال عصر التنوير ، وفى مقدمتهم **سويفت** و **فولتير** و **مونتسكيو** . أما العلاقة بين **بريخت** وسلفه الألمانى العظيم **ليسنج** فلا تحتاج إلى توضيح . وينقلنا **بريخت** ــ كما فعل رواد عصر التنوير ــ فى مسرحياته إلى مناطق العالم الجديد أو المعاد اكتشافه ، مثل الهند والصين ومنغوليا واليابان .. الخ . وفى مثل هذه المناطق تكون الفكرة الفلسفية للمسرحية قد قطعت شوطاً بعيداً فى التحرر من قيود المألوف المعتاد ، ولبست رداء «الأمثولة الشعبية» . وهذه كلها طرائق سبقه إليها ــ كما أسلفنا ــ رواد عصر التنوير فى المسرح وفى غير المسرح . وإذا كان **بريخت** يطلق على مسرحه الملحمى صفة «مسرح عصر العلم» فإن هذه التسمية نفسها تذكرنا بعصر التنوير . وفى كثير من النقاط نجد **بريخت** ينطلق فى نظريته الملحمية من كتاب ليسنج «**دراماتورج هامبورج**» ، وكذا من الرسائل المتبادلة بين جوته وشيلر حول العلاقة بين المسرح والملاحم ، وجدير بالذكر هنا أن مجلة نسائية سألت **بريخت** ذات مرة عن أكثر الأعمال تأثيراً[٢٩] فيه فأجاب «الإنجيل ... لاتضحك ! » . والإنجيل هنا يعنى ترجمة مارتن لوثر الألمانية له فى إبان عصر التنوير الذى نتحدث عنه .

يقول **بريخت** من جهة أخرى إنه لايعرف الكثير عن المسرح اليابانى ، باستثناء عدد من الصور التى التقطت خلال عرض بعض المسرحيات اليابانية ، وباستثناء عدد من الأخبار التى تشير إلى أن هذه المسرحيات قد أريد لها أن تعرض خلال اثنتى عشرة ساعة ، وأن الأعلام الصفر ترفع قبل المشاهد التى تصور الغيرة ، فى حين ترفع الخضر منها قبل المشاهد التى تصور الغضب المفاجىء . ثم يشير بريخت إلى قاعة عرض طوكيو التى يشربون فيها الشاى ويدخنون ، ويؤكد أن هذا المسرح يشكل بالنسبة إليه نموذجاً مهاً . ويميل **بريخت** بطبعه إلى النظام والطاعة ، وهذا ماقاده إلى الماركسية من جهة ، وإلى حضارة اليابان (الساموراى) من جهة أخرى . فأوبرا «**الذى قال نعم** ، **والذى قال لا**» ، تقوم على أساس من مسرحية **النو** **No** اليابانية بعنوان «**تانيكو**» **(Taniko)** بترجمة **آرثروالى** **Arthur Waley** . أما أهم مسرحياته التعليمية «الإجراءات المتخذة» فهى أيضا من أصل يابانى . كما أن ترجمات والى للشعر الصينى قد أحدثت تأثيراً كبيراً فى بريخت الشاعر والمؤلف المسرحى ، بل والمنظر أيضاً ؛ إذ عارض بعض الأشعار الصينية فى قصائده ، وراح فى إحداها يقص حلماً رأى نفسه فى اثنائه فى عالم الموتى بصحبة بوتشوى **Po Chui** وتوفو **Tu Fu.** ودانتى وفولتير وشكسبير ويوريبيديس وأوفيديوس .

وفى عام ١٩٢٧ كان **بول كلوديل** **Paul Claudel** قد غادر طوكيو بعد أن شغل منصب السفير الفرنسى هناك لمدة ستة سنوات . وسأله **رينهاردت** أن يكتب له عرضاً مسرحياً أو فيلماً يمكن أن يعرض بمصاحبة موسيقى **ريتشارد شتراوس** . وهكذا ولدت فكرة الأوبرا المشهورة «**كريستوف كولومب**» **(Christophe Colomb)** . وحين رفضها **رينهاردت** تسلمها ووضع لها الموسيقى صديق **كلوديل** ومعاونه المنتظم **داريوس ميلو** **Darius Milhaud** ، ونشرت فى عام **١٩٢٩** ، وعرضت لأول مرة فى أوبرا برلين فى عام **١٩٣٠** . ويقول **كلوديل** فى المقدمة إن هذه الأوبرا تبدو كأنها كتاب يفتحه المرء لكى يحكى المحتوى للجمهور الذى من خلال الجوقة يحاور الممثلين الحقيقيين للقصة . فالجوقة تربط نفسها بهؤلاء الممثلين ومشاعرهم ؛ **فهى** تؤيدهم بنصائحها . وتقترب هذه الأوبرا من القداس الكنسى الذى يشترك فيه الجمهور بلا توقف . وهنا تشابه واضح مع مسرحيات النو اليابانية ، حيث الممثلون يتوجهون بالخطاب مباشرة إلى الجمهور ، وحيث الجوقة تقطع الأحداث لتعلق عليها ، كما تتحدث إلى الجمهور وتنوب عنه على منصة العرض . وهذه الجوقة اليابانية تذكرنا بالجوقة الإغريقية ، لأنها ــ مثلها ــ تتمتع بموقف متميز ؛ فلها من صفة الجماعية ما يجعل لكلامها ثقل التجرد والموضوعية . ومن ثم ترد على لسانها المثل الأخلاقية والأحكام العامة التى يريدها المؤلف . وهذه المسرحيات اليابانية المولودة فى أحضان الديانة البوذية ظلت محتفظة بلون الطقوس

الدينية ، واستطاع كلوديل وهو يحاكيها أن يربط بموهبته الخلاقة بين هذا اللون والاتجاه المميز لعصره ، أى كسر الإيهام المسرحى . والجدير بالذكر أن أوبرا «**كريستوف كولومب**» قد عرضت بمصاحبة شرائط سينمائية وعناوين جانبية ، وباستخدام جهاز العرض (البروجيكتور) . ويقال إن أحد المتفرجين فى ليلة الافتتاح صاح باسم «بيسكاتور» ليذكرنا بالمسرح الملحمى . ولقد واكب هذا العرض بواكير مسرحيات **بريخت** التعليمية الملحمية ، ولكننا نجده فى مسرحية «**الاستثناء والقاعدة**» المتأخرة يعود ليحاكى النمط اليابانى الذى نتحدث عنه .

وإذا كنا من قبل قد أشرنا إلى أن الهجوم الراديكالى على الإيهام المسرحى فى التمثيل قد جاء من إيطاليا الفاشية ، حيث كان **بيراندللو** قد شرع فى عملية تشريح للممثل المسرحى نفسه ، فإننا نعود هنا إلى التذكير بأن هذا الهجوم البيراندللى قد غزا ألمانيا فى إبان مطلع شباب **بريخت** . ففى عام ١٩٢٤ قدم المخرج الألمانى **رينهاردت** ــ أستاذ **بريخت** ومثله الأعلى ــ مسرحيته «**ست شخصيات تبحث عن مؤلف**» المكتوبة فى عام ١٩٢١ . وفى عام ١٩٢٥ فقط قدمت ست مسرحيات بيراندللية بترجمات ألمانية ، وأخرج إحداها **بيرتولد فيرتل** (**Bertold viertel**) ، وقامت بدور البطولة فى أخرى هيلينى فيجل ــ زوجة **بريخت** فيما بعد . ثم قام **بيراندللو** نفسه مع فرقة «تياترو روما للفن» بزيارة لألمانيا ، حيث عرضت ثلاث مسرحيات له بالأصل الإيطالى ! وهناك من يقول بأن **بريخت** هو تطوير ماركسى **لبيراندللو** . ففى مسرح الأخير يقفز الممثل خارج دوره كثيراً ، ويتطلب المسرح البيراندللى ممثلاً لايكون بالسليقة ممثلاً ، بل ينبغى عليه أن يكون قادراً على أن يحلل فى برود شديد مشاعره الخاصة ، وأن يرى الشخصية التى يمثلها من الداخل ؛ وفى هذه الحالة يبدو التمثيل وكأنه ليس تمثيلاً .

ويتم التدريب على أسلوب التغريب فى التمثيل عند **بريخت** بوسائل ثلاث : أولاها الحديث بضمير الغائب لا المتكلم ؛ وثانيتها نقل الأحداث بالزمن الماضى لا المضارع ، والثالثة قراءة الدور جنباً إلى جنب مع التعليقات والملاحظات المصاحبة له . على أن وسائل التدريب هذه تمتد بتأثيرها إلى التمثيل الفعلى فى العرض المسرحى . فالوسيلتان الأولى والثانية تمنحان الممثل إمكانية أن يراعى مساحة الابتعاد المطلوبة للحيلولة بينه وبين الاندماج فى الشخصية . أما الوسيلة الثالثة فهدفها أن تجعل الممثل يباشر عملية نقدية تستهدف دوره نفسه . وعلاوة على ذلك كان **بريخت** يسمح للممثلين فى أثناء التدريبات بالتعبير عن ملاحظاتهم الخاصة ، على أن يعمل بمدلول هذه الملاحظات أثناء العرض ولو لم ينطق بها الممثل . أما الأداء بالزمن الماضى فيجعل الممثل يلتفت بذهنه إلى الخلف دائماً فيراعى ماسبق أن قاله . وهكذا يقترب عمل الممثل من عمل المؤرخ الذى عليه هو أيضاً بطبيعة الحال أن يحفظ نفسه على مبعدة من الأحداث والمواقف التى وقعت ، وعليه تقع مهمة روايتها دون التورط فيها . التمثيل عند **بريخت** إذن يعنى سرد الحكاية المسرحية . وفضلاً عن ذلك فهو يرى أن مشاهدة التمثيل كالتمثيل ؛ أى أن المشاهد كالممثل ، يلعب أيضاً دور المؤرخ ، ومطلوب منه أن يظل على مبعدة مما يشاهد ، أى من الحكايات المؤرخة أمامه على خشبة المسرح . ذلك أنه إذا كان التطور والتقدم ، أى التغير المستمر ، هو سمة الحياة بعامة ، وحياة عصرنا بخاصة ، فإن على المؤلف والممثل ، وكذا المشاهد ، أن يؤرخوا الأحداث والأشياء ، أى أن يجعلوا منها مواقف قابلة للاستيعاب فى إطار تاريخى مناسب . وهذا المنهج التأريخى (**Historisierung**) فى تصوير الأحداث والأشياء والشخصيات هو تعبير آخر عن مفهوم التغريب البريختى . ومن الملاحظ أن **بريخت** لا يكاد يرى فرقاً بين عمل كل من المؤلف والممثل والمشاهد ؛ حتى إنه يطلب من الممثل أن يعلم دوره للآخرين ثم يجلس ليشاهد كيف يؤدونه . ويا حبذا لو أدى دوره أحد ممثلى الكوميديا ؛ فعندئذ يستطيع الممثل البريختى أن يكون مشاهداً ناقداً وساخراً ، أى ممثلاً ناجحاً فى المسرح الملحمى .

وفى رأى **بريخت** أن التغريب ظاهرة حياتية نمارسها يومياً دون أن ندرى . **فبالتغريب يعى الإنسان مختلف الظواهر ، ويعمل على مساعدة الأخرين لكى يفهموها ، متبعاً نفس الوسيلة . ويستخدم التغريب كأداة للتعليم فى المحاضرات والمؤتمرات . إنه فى بساطة ــ الأسلوب الذى يرمى إلى تحويل الشىء العادى المطروح أمامنا بصفة مستمرة إلى شىء فريد له خصوصية ، كأننا نراه لأول مرة ، فيسترعى الانتباه الآن ، ويستوجب إعادة النظر والبحث والفحص من جديد وبأسلوب فريد** . والشىء البديهى يبدو بفضل التغريب غامضاً وبحاجة إلى الشرح والتوضيح ؛ ولكنه بفضل التغريب أيضاً يصبح مفهوماً على نحو أوضح ، إذ يتم استيعابه من جوانبه كافة ، بعد أن ألقى الضوء على بعض الجوانب الخفية أو المهملة . وبعبارة أخرى نحن ننبذ التصور الشائع الذى يزعم أن هذا الشىء أو ذاك لايحتاج إلى إيضاح ؛ وبذلك نجعله يظهر وكأنه فريد ومتميز ، ومن ثم نكسب انتباه الآخرين . ولهذا السبب كثيرا مانبدأ أحاديثنا بأسلوب تغريبى فنقول مثلاً : «هل نظرت يوما بانتباه إلى ساعتك ؟» ، أو «هل سرت يوماً ما على قدميك ؟» ، أو «هل مضغت الطعام ذات مرة بأسنانك ؟» . فالسؤال عن مثل هذه الأشياء المألوفة والبديهية يعنى أننا نريد القول إنها فى هذه المرة تظهر أمامنا على نحو غير مألوف ؛ أى أننا بذكرها والسؤال عنها نرمى إلى معنى خاص ينبغى الالتفات إليه . أفليس هذا هو الأسلوب المتبع فى قاعات الدروس والمساجد والكنائس والمؤتمرات والمحافل ؟ على أن التغريب يتم أحياناً بالتظاهر بعدم الفهم ؛ ويهدف هذا التظاهر بطبيعة الحال إلى زيادة الفهم ، أى إلى نفى النفى . فتكديس الغموض أو تكويمه أكواماً فوق أكوام يسهل عملية إزالته دفعة واحدة ليحل محله الوضوح التام المصحوب بالدهشة والانبهار . ويمكن أن يحدث التغريب أيضاً بتقديم صورة استثنائية شاذة للشىء على أنها هى النموذج الذى تقاس عليه بقية الأشياء . وهناك وسيلة أخرى للتغريب ، تتمثل فى فهم الشىء من خلال شىء آخر قد يكون مناقضاً له تماماً . ولهذا السبب تتكرر فى أحاديثنا دائماً عبارات مثل «إننى لا أعنى كذا .. بل» ، و «إننى لم أفرح ... بل حزنت حزناً بالغاً» ، وهكذا .

ولا يفوتنا أن التغريب البريختى لايرفض التقمص والاندماج رفضاً باتاً ؛ فهو يستخدم هاتين الوسيلتين بقدر ما يستخدمها الإنسان العادى وهو يقلد إنساناً آخر أو يحكى حادثة رآها أو طرفة شاهدها ويمثلها لنا . فهو يقلد بعض الحركات المضحكة لهذا الفرد أو ذاك . ومثل هذا الإنسان العادى لايفرض على من يشاهدونه أى نوع من أنواع الوهم ، مع أنه يتقمص الشخصية التى يقلدها ويندمج فيها إلى حد ما ، لكى

يتمكن من استيعاب سلوكها .

ولعلنا الآن أكثر استعداداً لتفهم وظيفة الرواية فى المسرح الملحمى بصفة عامة ، ومسرح بريخت بصفة خاصة . فمهمتها الرئيسية هى إحداث التغريب . ففى مسرحية وايلدر «مدينتنا» ، يقوم الراوية بثلاث وظائف ، أولاها أنه مدير المسرح ، فهو يخاطب الممثلين والجمهور ؛ وثانيتها أنه يشترك فى أحداث المسرحية الداخلية ؛ أما الوظيفة الثالثة — وهى الرئيسية — فهى أنه يربط — بوصفه الراوى — بين الأحداث ويسد الثغرات . وفى مسرحية تينيسى ويليامز بعنوان «مجموعة الوحوش الزجاجية» يخاطب الراوية جمهور المتفرجين قائلا : «أنا الراوية فى المسرحية التى سأقوم أيضاً بدور آخر فيها» .[٣١] فمن الواضح إذن أن الراوية فى مسرحيتى وايلدر وتينيسى ويليامز يلعب دور همزة الوصل الدرامية بين الخشبة والصالة ، ويجعل للجمهور صفة المشارك فى العرض المسرحى ، لا المستهلك فقط . بيد أنه من الملاحظ أن بعض المؤلفين لايستفيدون من شخصية الراوية على نحو صحيح ، فنجده عندهم مجرد فرصة متاحة لإظهار المهارة فى استخدام حيلة مسرحية محببة . أما بريخت فقد أراد بالراوية توسيع حدود المسافة الجمالية والقضاء على أية فرصة للاندماج من جانب الممثلين أو المتفرجين . ومع كل الجهد المبذول من جانب بريخت للقضاء على الاندماج العاطفى خذله الناس وتعاطفوا مع بعض شخصيات مسرحه التى ألفها وأخرجها بنفسه أو أشرف على إخراجها وقدمتها فرقته الشهيرة «برلينر إنسامبل» . والمثل الصارخ على ذلك مسرحية «الأم شجاعة» غير أن هذه النقطة تحتاج إلى بحث مفصل نزمع نشره قريباً عن الدراما بين التطهير الأرسطى والتغريب البريختى .

• هوامش

(١) «Brecht On Theatre, the Development of an Aesthetic,» edited and translated by John Willetti, Hill and Wang-New Yørk, Eyre Methuen-London 1964, thirteenth printing 1977, p. 233.

هذا وفى حالة عدم إشارتنا إلى هذه الطبعة فإن ذلك يعنى أننا اعتمدنا على الكتاب التالى : «برتولد بريخت : نظرية المسرح الملحمى» ، ترجمة د. جميل نصيف . منشورات وزارة الإعلام العراقية . سلسلة الكتب المترجمة ١٦ . بغداد ١٩٧٣

(٢) Hans Egon Holthusen; «Brecht's Dramatic Theory» pp. 106-116, in «Brecht. A Collection of Critical Essays»; ed. Peter Demetz, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, N. J. U. S. A 1962.

هذا وسنشير فى الحواشى التالية لهذه المجموعة من الدراسات المهمة اختصاراً كما يلى : —

B. C. C. E.

(٣) John Willett; Theatre of Bertolt Brecht. A Study From Eight Aspects; Methuen-London 1959, 3rd. ed., University Paperbacks 1967, pp. 165 ff.

(٤) Eric Bentley; «On Brect's» «In the Swamp»; «A Man's A Man», And «Saint Joan of the Stockyards», pp. 51-58 in B. C. C. E.

(٥) Peter Demetz; Introduction, P. 15 in B. C. C. E.

(٦) Heinz Politzer; «How Epic is Bertold Brecht's Epic Theatre?», pp. 54-72 in «Modern Drama. Essays in Criticism», ed. Travis Bogard-William. Oliver, Oxford University Press 1965, reprint 1971.

(٧) Edward Bullaugh; «Physical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle», British Journal of Psychology, V (1912-1913), p. 98.

(٨) عن ارتباط نشأة الدراما بالألعاب الرياضية وفكرة المباريات انظر : د. أحمد عثمان : «المائتة والبلدور الدرامية فى فنوننا الشعبية على ضوء معطيات المسرح الإغريقى» ، مجلة «البيان» الكويتية عدد ١٨٤ (يوليو ١٩٨١) ص ٤٣ — ٥٣ .

(٩) قارن د. أحمد عثمان «شوق بين الخلفية الكلاسيكية والمسألة الوطنية فى مسرحية قمبيز» مجلة «الشعر» القاهرية عدد ١٧ (أكتوبر ١٩٧٩ ص ٦٢ — ٧٧)

(١٠) S. L. Bethell; Shakespeare and the popular Dramatic Tradition, London 1944, passim.

(١١) أنظر د. أحمد عثمان : المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم . دراسة مقارنة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ ، ص ١٧٩ ومايليها .

(١٢) Anne Righter; Shakespeare and the Idea of the play, London 1962, pp. 32-55.

(١٣) نعالج موضوع كليوباترا فى التاريخ والمسرح بشىء من التفصيل فى كتاب بعنوان «كليوباترا وأنطونيوس . دراسة فى فن بلوتارخوس وشكسبير وشوقى» . وهو على وشك الصدور من «المركز العربى للبحث والنشر»

(١٤) راجع د. أحمد عثمان : «المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير . دراسة فى مقومات الكتابة الدرامية إبان العصر الإليزابيثى» ، مجلة «عالم الفكر» الكويتية ، المجلد الثانى عشر عدد ٣ (أكتوبر — نوفبر — ديسمبر ١٩٨١) ص

(١٥) J. L. Styan; Drama, Stage and Audience, Cambridge University Press 1975, pp. 182 ff.

(١٦) Ernst Schumacher; Piscator's Political Theater, pp. 95-6 in B. C. C. E.

(١٧) أنظر كتابنا المشار إليه فى حاشية رقم ١١ ص ٩٦ ومايليها .

(١٨) Nouveau Pretextes (Paris 1930), P. 19.

(١٩) Holthusen, Op. cit., p. 110.

(٢٠) تعد مسرحية «الرهائن» للدكتور عبد العزيز حمودة (مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨١) من أحدث وأبرز المسرحيات العربية التى تجمع بين الكثير من الاتجاهات والوسائل الهادفة لكسر الإيهام المسرحى ؛ ففيها نجد الملامح البيراندللية جنباً إلى جنب مع السمات البريختية المميزة ، بالإضافة إلى التأثير الإليزابيثى وبصمات المسرح الأمريكى المعاصر . هذا وقد عرض طلبة المعهد العالى للفنون المسرحية بالكويت هذه المسرحية (يناير ١٩٨٢) بنجاح وبإخراج الأستاذ أحمد عبد الحليم . ولوحظ أن المؤلف يحاول منعنا من الاستغراق فى الوهم المسرحى دون جدوى .

(٢١) استكمالاً لهذه الدراسة التى بين أيدينا نعد بحثاً بعنوان «بريخت بين التطهير الأرسطى والتنوير الذهنى» نقارن فيه بين «الملحمة» و «التراجيديا» .

(٢٢) Oscar Büdel; Contemporary Theater and Aesthetic Distance, pp. 59-85, esp. p. 75 n. 53 in B.C.C.E.

(٢٣) Siegfried Melchinger ; Theater der Gegewart, Frankfurt-M. Hamburg 1956, pp. 163 f.

(٢٤) وجدير بالذكر أن جان بول سارتر يربط بين بريخت والتراجيديا الفرنسية الكلاسيكية فى المقال التالى :

Jean Paul Sartre, «Brecht et les Classiques», World Theater VII (1958), pp. 11-14.

(٢٥) Holthusen; op. cit., p. 109

(٢٦) Ronald Gray; Brecht the Dramatist, Cambridge University Press 1976, reprint 1977, pp. 74-78.

(٢٧) انظر الدكتور محمد فتوح أحمد : «الشكلية ... ماذا يبقى فيها ؟» مجلة «فصول» القاهرية ، المجلد الأول ، العدد الثانى (يناير ١٩٨١) ص ١٦٠ — ١٦٧

(٢٨) Demetz; op. cit., p. 3n.l

(٢٩) انظر د. عبد الغفار مكاوى : المسرح الملحمى ، دار المعارف (كتابك ١٠) القاهرة ١٩٧٧ . وراجع أيضاً د. منى سعد أبو سنة : «الاغتراب فى المسرح المعاصر من خلال مسرح بوتولد برشت» . مجلة «عالم الفكر» الكويتية ، المجلد العاشر ، العدد الأول (إبريل — مايو — يونيو ١٩٧٩) ص ١٤٧ — ١٧٤ وقارن

Paul Merchant; The Epic (The Critical Idiom 17), Methuen and Co. Ltd. 1971, reprint 1977, Passim esp. pp. 71 ff.

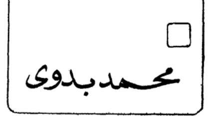
(٣٠) وهذا مافعله جيزيل فى مسرحية «الرهائن» للدكتور عبد العزيز حمودة ، المشار إليها فى حاشية رقم ٢٠ .

«تلك الأرض التى وعدناها ، لن يكون من نصيبنا أن ندخلها ، وستدركنا المنية ونحن فى التيه ، ولكن لعل رغبتنا فى دخولها ، لعل إلقاء التحية عليها من بعيد هو خير مايميزنا بين أبناء عصرنا ..»

ماثيو أرنولد

تجليات التغريب فى المسرح العربى

قراءة فى سعد الله ونوس



١ ـ ١

الظاهرة اللافتة فى الإبداع العربى الحديث ، والمسرحى بخاصة ، هى تراجع الذات الفردية تاركة موضعها للذات الجماعية . وتراجع الذات فى وضعية اجتماعية ما ، هو قرين الدخول فى لجة الصراع الأرحب ، صراع الكتلة والكتلة ، والجماعة والجماعة ، والفئة والفئة ، حيث تتراجع العناصر البسيطة ، ويصبح التعقد والتشابك هما القانون ، ويضحى الطموح إلى صياغة رؤية جماعة عبئا ثقيلاً ، ليس أكثر منه ثقلاً إلا الطموح إلى اتخاذ سمت «المعلم» لهذه الجماعة . آنذاك ينتقل الفنان صائغ الرؤىء إلى ذرى المعلم الفيلسوف ، والممارس السياسى ؛ أى يضحى بديلا من المصلح الاجتماعى والنبى فى العصورة الغابرة .

وتراجع الذات الفردية يومىء ــ إذا ما استقرأنا دلالاته ــ إلى أن ثمة هموماً جديدةً تطأ الساحة الثقافية ، منتزعة من سابقتها مشروعية الوجود . وحين تتراجع الرومانسية المغرقة فى هموم ذاتية ضيقة ، ويشحب وهج الفردى والميتافيزيقى الفج ، فإن ذلك إذ يعنى سيادة هموم جديدة ، فهو يشير فى الوقت ذاته إلى حركة اكتملت أو هى فى طريقها إلى الاكتمال ، وصارت تفعل فعلها فى بنى المجتمع ومؤسساته . وبإمكاننا أن نرى فى تاريخ العرب الحديث جدلية سقوط وقيامة ، منذ ولج هذا الوطن العصر ، مصطدماً بقوى الاستعمار الغازية التى استهدفت سوقه الوطنية ومقدراته وهويته القومية على السواء . لقد غرق هذا الوطن فى صدامات كثيرة ، محاولاً أن ينجز تحرره من ربقة الاستعمار ، وأن يؤكد هويته القومية التى اهتز تماسكها بسبب محاولات التطويق والنفى . ولكن الملمح الأساسى فى صيرورة هذا المجتمع هو تذبذبه بين عاملى التغيير واللا تغيير[١] ، على نحو يرجح اتجاه هذا العامل الأخير ، بحيث تظل البنى المجتمعية تموج بتمرد عاجز ، غير قادر على التغيير الجذرى والكلى . ومن هنا فإن (التشكيلة الاقتصادية الاجتماعية العربية ، وإن كانت تومىء إلى سيادة نمط إنتاجى محدد ، تختلف كثيراً عن بنى أخرى ، وبخاصة البنية الاجتماعية فى أوربا ؛ فقد كان التطور التاريخى هناك تطوراً نقياً فى مجمله ؛ أما التطور الذى حدث فى بلاد العالم العربى فهو تطور خاص ، يتسم بتداخل الحقب التاريخية ، وتجاور القيم وأنماط السلوك ، دون تفاعل خصب وصحى يولد الجديد ، ويخلق التجانس والاتساق بين القيم)[٢] . هذه التشكيلة تعنى أن النمط السائد يخلق صيرورة تاريخية تعتمد لا على تراكم رأس المال ، كما حدث لشقيقتها الأوربية ، بل على تحقيق استهلاك هذا الرأسمال وتصريفه عن طريقين : أولهما تصريف مباشر عن طريق غرس القيم الاستهلاكية ومجتمع الرفاهة ويوتوبيا الفردوس الأرضى ؛ وثانيهما تصريف غير مباشر ، كاستيراد أدوات إنتاجية تقنية لايحتاج إليها المجتمع ، ولا هى تطور قواه الإنتاجية . وحين يتطور هذا النمط من الاستهلاك ، ويتجذر فى تربة المجتمع ، فإن ذلك معناه خلق آليات جديدة للتصريف السلعى ، على نحو يركز الثروة فى إيدى أقلية اجتماعية ترتبط بنيويا بدورة الرأسمال فى الدول الرأسمالية الأم .

إن آليه النمط الإنتاجى الرأسمالى فى دول العالم المتخلف والعالم العربى ، تكرس غياب معيار ثابت لقياس التراتب الاجتماعى . وإذا كانت البنية الاجتماعية تخلق تهوشاً اجتماعياً وثقافياً ، فتختلط الوجاهة الموروثة مع معايير الإنتاج الحديث ، وتبدو الأوضاع الاجتماعية Social Status متذبذبة وموزعة بين تأثير الموقع فى منظومة الإنتاج الحديث والوزن السياسى والإيديولوجى الموروث عن المكانة القديمة ، فتتعدد الثقافات وتتجاور القيم دون تفاعل - فإن المحصلة الطبيعية لذلك كله ، تتمثل فى هشاشة الأنساق الفكرية وتعددها ، وضآلة التأثير السياسى للأشكال المنادية بالتغيير .

ومن هنا تنجح وسائل الإيدلوجية السائدة ، فى إضفاء صفة الديمومة على الوضعية الإنتاجية والطبقية ، بحيث تبدو البنى المجتمعية المتخلفة وكأنها تمتلك استمرارية تاريخية ، وعلواً مفارقا لقوانين التحول ؛ وتبدو الدولة وكأنها محض وسيطٍ بين النفى ونفيه . ولذلك تظل تيارات التغيير أشبه بنهر تحتى غير قادر على إحداث التغيير الجذرى .

وإذا كانت طبيعة النمط الرأسمالى العربى تميع معيار التراتب الاجتماعى وتقنعَه ، فهى أيضاً تخلق انشقاقاً طبقيا يتمثل فى بروز شريحة طبقية تتضاد مصالحها الاقتصادية مع مصلحة الأقلية المرتبطة بحركة الرأسمال الدولى ، على نحو يجعل مصالح الفئات الأخرى تلتق معها آنيا . لكن التقاء المصلحة الاقتصادية لهذه الشريحة المنشقة يحدد فى « فترة مابعد الاستعمار العسكرى » الأفق الثورى لها ، ويجعل منها مجرد قوة من قوى التغيير ، لاقائدة هذا التغيير . وبرغم أن قوى التغيير فى المجتمعات العربية تضم عدداً من الفئات والقوى المتباينة فى مواجهة قوى استمرار التخلف وتكريسه ، فإن الأمر لايعدو أن يظل فى مستوى التمرد أو إرهاصات التغيير . ويمكن للباحث فى بنى المجتمعات المتخلفة أن يربط بين تدنى قوى الإنتاج ونكوصها أحياناً ، وجمود أبنية الوعى من ناحية ، وهشاشة الأنساق السياسية الطامحة إلى التغيير من ناحية أخرى . ومن هنا يبرز دور المثقف العضوى بالغ الأهمية ؛ وهو الدور الذى يتمثل فى الارتقاء بوعى قوى التغيير إلى مستوى الوعى بالواقع وحركته ومعوقات اندفاعه ، ومن ثم فهم آلية تغييره .

وإذا كان وعى الفنان العربى الحديث بواقعه قد تواقت مع وعيه بدوره فى دفع هذا الواقع عن طريق إدراكه جماليا ، ومن ثم منح تعقده وتشابكه تنظيما يتيح تكشفه ، فإن أحد عناصر وعى هذا الفنان تكمن فى إدراك الواقع بوصفه - **أولا** - تشكيلة اجتماعية ، ذات خصائص انتاجية وطبقية خاضعة لقانون التطور التاريخى ، **وثانيا** - بتصادم قيم هذه التشكيلة مع قيم العصر التى تنزع نحو الانتصار على كل أشكال القهر والقسر البشريين ، **وثالثا** - بضرورة دفع حركة هذا الواقع إلى أمام بحيث يستطيع المجتمع العربى أن ينجز المهات التاريخية المنوط به إنجازها . لنقل إن وعى الفنان العربى المجدد بواقعه يتمثل فى إدراك هذا الواقع بوصفه بنى متراكبة لايمكن اقتناص معرفتها إلا من خلال وسائط جديدة ، تكون قادرة على احتواء الواقع بتراكبه ورحابته ؛ ومن ثم يضحى تبسيط هذا الواقع بوضعه فى كيفيات جمالية تنحو منحى التبسيط ضرباً من الخلل فى النظر . وإنما يضحى إدراك الواقع جمالياً أمراً ممكناً حين يوفق الفنان إلى طرائق التشكيل ، القادرة على احتوائه ، ومن ثم الإجابة عن المعضلات التى تواجهها القوى الطامحة إلى تغيير هذا الواقع . ولذلك لن يكون هذا الفن محض تسجيل وثائقى حرفى لنثار مفردات الواقع الغفل المتبددة ؛ لأن قصر « الفن الطامح لاحتواء الواقع » على التسجيل يعنى العجز عن اقتناص التاريخى الفاعل القادر على صياغته وهذا يعنى الغرق فى ركام جزئيات الواقع ، والولع بوصفه فى تبدده . وهو خلل فى فهم القوانين التى تسير هذا الواقع وتفعل فيه . ومن ناحية أخرى فإن قصر الفن المجدد على التحريض اللاهث خلف تأثير لحظى ، يقود الفنان إلى الولع بالسطحى دون الكامن فى الأعماق ، فيجىء فنه معوضاً وهمياً عن الإحباط والعجز السياسى والاجتماعى . وفيما أرى فإن الفنان حين يعى فنه بوصفه أحد مستويات بنية اجتماعية وتاريخية محددة ، فإنه يكدح خلف صياغة رؤية تجمع مع الشهادة على الواقع ، إجابة عن معضلاته تبلور الجوهرى الفاعل فيه ، وتحرض على تغييره .

٢ - ١

وإذا كان الأدب ضرباً من النشاط الإنسانى الواعى ، الذى يجعل منه أحد صور الوعى بالذات الفردية والجماعية ، فإن المسرح يعد - وفقا لطبيعة نشأته أدواته - من أكثر الفنون الإنسانية قدرة على التأثير فى مشاهديه . ذلك بأن العرض المسرحى فى جانب من جوانبه احتفال طقسى ؛ وفى الاحتفال الطقسى يقوم الالتقاء الجسدى ، والاشتراك فى هدف المتعة ومواجهة الممثلين ، بخلق ضرب من ضروب الالتقاء الإنسانى ، على نحو ينتج تفاعلاً قلما يمكن إيجاده فى أى من الفنون الأخرى . ولقد أدرك الفنانون الثوريون هذه الحقيقة ، فعملوا على دفع أقصى مايمكن دفعه فيه من إمكانية التأثير عن طريق التغريب ، محاولين تحويل قاعة العرض إلى ملتقى للجدل الاجتماعى والفكرى والسياسى ، بحيث يخرج المشاهد من سلبيته ، ويشارك فى مناقشة مأساته ومأساة عصره ، وصولاً إلى الوعى بنفسه وطبقته وجماعته . وإذا كان التغريب Verfremdung هو تحويل المألوف إلى شىء غريب ، يحرك الذهن ، ويفجر السؤال ، فإنه لايعدو أن يكون وسيلة لاغاية ، ولم يكن **بريخت** يبحث عن إغراب استطيقى يبهر به جمهور مسرحه ؛ بل كان يرشح جبينه وهو يحاور تاريخ الإنسانية وتجارب الفن ، بحثاً عن وسائل تجعل من الفن سلاحاً فعالاً فى معركة الإنسانية ضد كل أشكال القهر[٣] لقد فهم **بريخت** غالباً بصورة رديئة للغاية ، فرفعه المحبون إلى ذرى سامقة ، واتهمه رافضوه بالتبسيطية والجفاف وخشية المغامرة . وبين التقديس والرفض الإيديولوجيين ، تحول الرجل إلى ساحة صراع إيديولوجى . وفى الصراع الإيديولوجى يكتسب القتل غيلة مشروعية الدفاع عن النفس .

وربما يرجع « مأزق بريخت » الذى يتمناه الكثيرون ، إلى أن الرجل كان حزمةً من توتر القلب والعقل ، وأن هذا التوتر الخلاق قد قاده إلى اتخاذ موقف المحتج على حضارة طبقة ترى أن عبقريته ترجع فى النهاية إليها . بيد أن هذا المقال لايطمح إلى أن يتصدى لدرس الإنجاز البريختى ، لأن بريخت لايمثل هما لكاتبه بقدر مايشكل « تلامذته العرب » هذا الهم . وجل مايحاوله هذا المقال هو أن يلج عالم واحد منهم ، حدق فى بريخت دون خشية ، فجاء إبداعه مثقلاً بقسمات واقعه سلباً وإيجاباً ؛ ولذلك لايتحدث هذا المقال عن بريخت إلا ضمناً . وفى تقديرى أن

فهم «بريخت» يرتبط بفهم الوضعية التاريخية التى عاش فيها فأجبرته على أن ينحاز إلى القوى التى رأى أنها هى القادرة على إنقاذ البشرية مما يثقلها ويعذبها . لنستمع إليه وهو يتحدث فى شعره عن هذا الفترة :

إنى أعيش حقاً فى أزمنة مظلمة
الكلمات البريئة خلتْ من المعانى ، والجبين الأملس
يعنى عدم الأحساس ، ومن يضحك
هو من لم يصل النبأ المروع إليه بعد .
ياله من زمان
يكاد يكون الحديث فيه عن الأشجار جريمة
لأنه يعنى السكوت على هذه الجرائم(٤) .

ومن هنا ، وضع **بريخت** على عاتقة مهمة الصعود بالبرولتاريا من مستوى الشعور بالتناقض مع البورجوازية ، إلى مستوى الوعى بذاتها ودورها فى التاريخ . (ولذا تخلى **بريخت** الشاعر عن الشعر ، **وبريخت** الفيلسوف عن الفلسفة والميتافيزيقا ، **وبريخت** المثقف عن متعة الثقافة ، لكى يهب نفسه للعمل المباشر الآمر الحيوى ..)(٥) عن طريق خلق معنى جديد للشاعر والفيلسوف والمثقف ، يتمثل فى اتخاذ سمت المعلم لمن يتبنى همومهم ، ويراهن على مستقبلهم .

لقد أدرك بريخت أن المسرح فى صيغته الأرسطية فن محافظ ، يتوسل بمواضعاته وتقاليده الجمالية الثابتة إلى تكريس القائم ، وتغريب المقهور عن همومه الحقيقة ، وكان الطريق إلى خلق مسرح ثورى ، يعنى تقويض الشكل التقليدى ، توطئة لتثوير مشاهديه وكان «التغريب» فى هذا الإطار ، محض وسيلة إلى غاية . ولذلك فإننى أرى أن الإصرار على أن الإنجاز البريختى يكمن فحسب فى تأصيل مفهوم التغريب ، هو ولع بالدرس الشكلى ، وانحراف بالمسرح الملحمى عن غايته ؛ لأن التغريب قديم فى المسرح الآسيوى ، كما يعترف بريخت نفسه(٦)،ولم يك بالجديد حتى فى المانيا إبان ظهور **بريخت** إن التغريب (يمكن توظيف مفهومه ووسائله لمناصرة أية قضية ... ضد أية قضية أخرى من جنسها أو مناقضة لها)(٧) .

٣ ـ ١

ودون التركيز على أراء كتاب المسرح العربى الحديث ، فيما يتصل بدور المسرح وأثره ، والبحث عن وسائل جديدة تحتوى تعقد الواقع وثراءه ، وتجعل من العرض المسرحى قناة يمر عبرها الوعى إلى المشاهد ،نحاول التوقف قليلاً لدى سعد الله ونوس ، الذى يبدو وعيه بالمسرح ـ على المستوى النظرى ـ حاداً للغاية ، حيث يراه حدثا اجتماعياً فى مستوى من مستوياته ، وأداة تثوير اجتماعى فى مستوى آخر . ولسوف نجد فى بياناته التى نشرها بعد مسرحيته الشهيرة «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» ، قدراً كبيراً من آرائه التى تتيح لنا أن نفهم كيف وعى المسرح ، طبيعة وأثرا ، وكيف وظف هذا الوعى(٨) .

يبدأ **سعد الله ونوس** بالجمهور ، فذلك فى رأيه المدخل الأساسى والصحيح للحديث عن المسرح ، مادام الفنان غير تقليدى ، ومادام يحلم بمسرح خاص ثورى يشارك فى خلق الوعى ومجاوزة تخوم المتعة المهدهدة الرخوة . إن البدء بالجمهور يقى الفنان الوقوع فى مهوى السكونية والجمود والرؤية الجزئية القاصرة لمشكلات المسرح العربى . ولذلك يرى ونوس أن عدم الاهتمام بالجمهور هو السبب وراء استمرار المشكلات والأزمات فى مسرحنا ، برغم كثرة المناقشات والمؤتمرات ومايصدر عنها من قرارات وتوصيات ، فى حين يظل الجديد فى هذا المسرح يبرق كومضات متقطعة فحسب ، لاتخلق تيار أو تكرس اتجاها .

وإذا سلمنا مع ونوس بأن المسرح ظاهرة اجتماعية ، فإن التركيز على الدرس الأدبى للنص ، أو النظر الجمالى فى تشكيل الأدوات والوسائط الفنية وبقية عناصر العرض المسرحى ، دون درس الجمهور وعلاقته بكل هذه العناصر مجتمعة ، يعد من قبيل التمويه والانحراف بالمسرح ودوره . ولذلك فإن البدء بالجمهور يعنى طرح مجموعة من الأسئلة ، تبلور الإجابة عنها كل القضايا الجوهرية فى المسرح . وأول هذه الأسئلة خاص بتحديد الجمهور الذى يتوجه إليه العرض . وهذا يعنى تحديد هوّية الجمهور الطبقية ، وصيرورته الاجتماعية ، وثقافته ومكوناته وهمومه وقضايا حياته . وبهذا يتحدد للفنان المسرحى الإطار الذى يتحرك فيه ، والقضايا التى تمثل هموماً حقيقية للمتفرجين الذين أضحوا فى منطقة الضوء . أما ثانى هذه الأسئلة فيتجه إلى تحديد المضمون الذى ينبغى طرحه ، فبعد أن حددنا الجمهور ، ووعينا تركيبه الطبقى والثقافى والقيمى والسلوكى ، يضحى الباب مفتوحاً أمامنا ، لكى نحدد مانود تقديمه إلى هذا الجمهور ، والهدف منه : أما السؤال الثالث الذى يكمل الصورة أمامنا ، فيحدده ونوس فى الإبداع المسرحى بوصفه علاقة بين طرفين ، هما الفنان والمشاهد . وهنا ينصب السؤال على كيفية الاتصال وأدواته استهدافا لخلق تواصل ثرى ، وتفاعل أكيد مع المتفرجين . ونستطيع القول إن ونوس فى أسئلته تلك يبرز ماهو غائب عن الذهن الفنى ، برغم حضوره ضمنا فى السياق ؛ بمعنى أنه يضع إصبعه على مايقبع بعيدا فى العمق من رؤوس الكتاب ، بتحديده للجمهور وللهدف من العمل المسرحى ، وعلاقة منتج الفن بإنتاجه ومستهلك هذا الإنتاج .

وإذا تحددت الأجابة عن السؤال الأول ـ وهذا مايفعله ونوس ـ فى التوجه إلى الطبقات الكادحة ، فمعنى ذلك أن المضمون الفكرى والجمالى سوف يتحدد فى تقديم مشاكل حياة هذه الطبقات ، وخلق نماذج درامية منها ، بحيث يرى المتفرج نفسه على الخشبة ، وإذا به مطالب بأن يغادر مقعد المتفرج التقليدى إلى معقد آخر يتيح له الاعتراض أو التحاور ، أو تصحيح مايقال . وفيما يرى سعد الله ونوس فإن وجود حركة تضع المتفرج الكادح نصب عينيها ، سيقودها إلى تحقيق أعلى درجة من الاتصال به والتأثير فيه والتأثر بجواره . ولن يتحقق لها ذلك إلا بعد بذل جهد شاق فى تجربتها الفنية فى الخلق والتجريب وابتداع الأشكال الملائمة . وكلما زاد تفاعل هذه الحركة الفنية مع الجمهور أصبحت أقرب منه ، وأعلم بما يدور فى واقعه . وآنذاك ينهار الحاجز الماثل بين الواقع والفنان ، ويضحى كل عرض مسرحى إضافة جديدة تثرى لا المشاهد فحسب ، بل الفنان المبدع كذلك ؛ لأن مثل هذه العلاقة لن تكون علاقة أحادية الجانب ، بل تضحى اتصالا بين طرفين يؤثر كل منهما فى الآخر ويتأثر به .

فى هذا الإطار من العمل المحدد التوجه ، والباحث عن صيغ

جديدة وكيفيات جديدة تثرى بما يضيفه الجمهور إليها ، تصبح المهمة ثقيلة لايمكن أن ينهض بها فرد ما ، مهما كان تميز هذا الفرد وإخلاصه وتفانيه . إنها تحتاج ـ بالأحرى إلى مجموعة عمل منسجمة ؛ لأن المسرح عمل جماعى قبل كل شىء . لكن لفظ «جماعى» هنا لفظ متعدد السطوح ، وحمال أوجه ، وهو يصبح ضد المسرح المنشود إذا فهم العمل الجماعى على أنه نتاج مجموعة مبعثرة الآراء ، متضادة الرؤى ، يكون عملها محض تراكم أو تجاور لفنانين مختلفى المنازع ، متناحرى الرؤى متصارعين على مستوى الموقف الطبق . وبعبارة أخرى ، يحتاج هذا المسرح السياسى فى جوهره (وسيدعوه ونوس بعد ذلك بمسرح التسييس) إلى مجموعة من الفنانين تتضافر جهودهم جميعا فى عمل يومى متواصل ، ثابت الأسس ، يصبح كل واحد من صانعيه وكأنه مسئول عن العمل برمته . إن جماعية العمل هنا تعنى أنه عمل متواصل لمجموعة من الفنانين الذين يمتلكون حداً من التجانس واتساق المغزى ووضوح الرؤية ، مع القدرة على التنقيب عن الجديد من الوسائل وخلقها أو اقتباسها ثم تطويعها لرؤية لاتقف فحسب معوقاً فى وجه التقدم بل تصبح أحد دوافعه . إنه ـ فيما يقول ونوس ـ «انتفاضة جماعية فى بيئة ساكنة» ، تقوم بها مجموعة تضم الكاتب والمخرج والممثل وبقية الفنانين والفنيين ، إلا أن كل واحد من هؤلاء ، لن يعمل بمفرده . ولا فى عزلة عن رفاقه ، بل يظل العمل حواراً مستمراً وفى اتجاهين ، يحددهما ونوس : بحوار داخل الجماعة الفنية ، يوضح أفكارها ، ويثريها ويعمقها ، وحوار خارجها . يقوم بينها وبين المتفرجين .

فى هذا الإطار ، لابد أن ثمة دوراً ينبغى على المتفرج القيام به . وقد كان بريخت يعى أن المسرح الملحمى سيواجه صعوبات جمة فى البيئات المتخلفة التى لاتسمح بجدل فكرى وسياسى ، فما الذى يجب على المشاهد عمله لكى يتحقق مثل هذا الحوار بين المساحتين ؟ لقد شكا ونوس من سلبية الجمهور فى تقديمه لمسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر» ، برغم أن ونوس يلجأ إلى كثير من الوسائل التى تساعد على كسر طوق الصمت بين المتفرج والخشبة . وفى رأى ونوس أن على المتفرج أن يؤدى دوراً مهماً ، يوجزه فى ثلاث نقاط ؛ أولا أن يعى أهميته بوصفه طرفاً أساسياً فى العرض ، لا تقوم له قائمة دون وجوده ؛ وثانيا أن ينهى سلبيته ؛ لأن مايدور أمامه يستهدفه ، ومن ثم لابد له من موقف ؛ وثالثاً أن يشعر بمسئوليته ، وبأن لموقفه من أى عمل ثقافى بشكل عام ، ومن أية مسرحية بخاصة ، نتائج خطيرة عليه بوصفه فرداً ، وعلى وطنه أيضا . ولذلك يحرض ونوس الجمهور ، موحياً إليه بأن يكون وقحاً ، يقاطع العرض إن حاول تخديره ، أو أن يتدخل ليلقن الممثلين درساً عن المجتمع ، إن كانوا يهربون منه ومن همومه .

إن **سعد الله ونوس** فى بياناته يعى عمله ودوره ، ويجمع بين الهاجس الجمالى وهواجس جماعته العامة . فكيف تجلى هذا الوعى فى إبداعه ؟

هذا هو السؤال ، الذى يحاول هذا المقال الإجابة عنه(٩)

٢ ـ ١

بعد أن قدم سعد الله ونوس «حكاية جوقة التماثيل» ، قدم عمله الذى لفت إليه الأنظار ، وأعنى به مسرحية «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» . كان قد عاد من باريس بعد أن شهد أحداث مايو اليسارية ، ممتلئا بغضب متوهج ، وكانت بلاده مثقلة بالهزيمة المرة ؛ الهزيمة التى جعلت المجتمع عارياً ، مجرداً إلا من مثالبه التى وصلت إلى ذروتها فى هذه الهزيمة .

لقد كانت هزيمة يونيو صدعاً مخيفاً ، تبدى أثره فى كل مؤسسات الوطن العربى ومنظوماته الفكرية ، بحيث يمكن أن يعد حدثاً دالاً على تهدم بنى فكرية وسياسية ما . وقد كان الأدب من أكثر الأشكال تعبيراً عن هذا التهدم . وإذا جاوزنا الصراخ السياسى الذى لايخلو من اللعب بعواطف الجماهير فى قصائد نزار قبانى ، فإننا سنجد هذا الحدث وقد صار سيد الموقف لمدة من السنوات فى كثير من الأعمال الأدبية .(١٠)

تبدو مسرحية «**حفل سمر**» على عكس كثير مما كتب فى المسرح العربى ، وكأنها تحاول أن تغير الفهم السائد للمسرح . إنها مسرحية ـ ضد ، إن صح التعبير ، فليس ثمة حبكة تقليدية أو شخصيات ذات علاقات إنسانية داخلية متشابكة ؛ إنما هى ـ كما يخبرنا العنوان ـ حلقة نقاش محتدمة عن حدث ضخم يجعل بنى المجتمع ومؤسساته موضع السؤال . وبرغم أن تقنيات الكتابة المسرحية فيها تنتمى إلى تجارب غربية معروفة ، فإن الجديد فى تجربة «**حفلة سمر**» هو ذلك التضافر بين هذه الإنجازات التى ثقفها كاتبها من تجارب المسرح الحى ومغامرات **بيراندللو وبريخت** مع قضية قومية ، تنتمى إلى بنية حضارية واجتماعية مختلفة ، بحيث جاءت المسرحية حوراً حاراً محتدماً ، يقدم كشفاً صادماً وموضوعياً للمجتمع ومؤسساته ، وتعرية قاسية لكل الصيغ الفكرية والسياسية والاجتماعية التى شاخت وتوغلت الهزيمة فيها ، فجاءت حزيران محض حدث بارز دال على خواء هذه المؤسسات وعقمها .

نحن فى مسرح ، أى أن النص يقدم إلينا مابرع **بيراندللو** فى استخدامه ، أى «المسرح داخل المسرح» بحيث يبدو العرض المسرحى بمثابة المرآة العاكسة لما يجرى فى أعماقنا ، ومايختفى فى كوامن سرائرنا ، مع ملاحظة أننا لانعرف على وجه الدقة موقع هذا المسرح أو موقع المدينة التى تناقش المسرحية قضيتها . نحن إذن فى رحاب التغريب الجغرافى ، لانعرف سوى أن ثمة خليطاً مهوشاً قد أتى ليشهد عرضاً مسرحياً عن الحرب والهزيمة ، والناس فى مواجهة الموت . وهو خليط مهوش لأنه يضم ـ دون تجانس ـ سيدات يلبسن الفراء ، ومسئولين ومثقفين ، وفنانين ، وعدداً من مدعى الثقافة والفن ، فضلاً عن عدد من المواطنين العاديين ، الذين أتوا ليقضوا سهرة مع عرض مسرحى تقدمه إحدى فرق الدولة ؛ أى أننا فى خضم ثنائية حادة ، تتمثل فى طرفين ، أولهما الطرف الذى يمتلك معاطف الفراء أو الموقع الوظيفى المتميز فى الدولة ، أو القدرة على الإنتاج الثقافى ، وثانيهما الطرف المتفرج العاجز المغيب ، الذى تنحصر فاعليته فى النظر دون القدرة على النقاش . ويتقدم المخرج إلى الجمهور ، متحدثاً عن أن الهزيمة التى حلت ليست نهاية الدنيا ، وأن بالإمكان الانطلاق من الواقع المر ، والاندفاع نحو حلم جميل يتحقق فيه النصر والحياة الآمنة السعيدة ، باندماج الجماهير العريضة الوطنية المخلصة مع قيادتها ، وذوبانها فيها ، بحيث يبدو الجميع ، أى السلطة والجماهير كتلة واحدة متماسكة ، منطلقة نحو النصر .

وما إن يبدأ العرض ، حتى يتدخل المؤلف محتجاً على مايجرى أمامه ، متهماً المخرج بأنه قد أضفى على نصه ماجعله يبتعد عن رؤيته .

إن المؤلف ليس مثقفاً ثوريا محترفاً ، وليس داعية إيديولوجيا لفكر راديكالى ، لكنه محض مواطن طعنته الهزيمة فى العمق ، فتأزم ، وكتب نصاً مراوغاً ، يحاول أن يؤمى فى غموض ، وأن يهمس فى إبهام وأن يشير فى خوف . لكن هذا النص الذى يتوسل بالرمز والتورية والإيماء ، تحول بين يدى المخرج إلى إبهام وإغراب شكلى تقنى فراراً من المسئولية ، واستدراراً لتصفيق ساذج من المثقفين الذين يظنون التصفيق لأى إغراب يعنى التواصل مع الفن الغربى الحديث ، ويعنى ـ من ثم ـ تميزهم عن العامة الرعاع . إننا هنا فى لب أزمة العقل العربى ؛ فثمة نص عن الهزيمة ، يحاول فيه منتجه أن يلوذ من قهر المؤسسات بالرمز والإشارة ، لكى يقول ماينبغى قوله . لكن هذا القول الذى يتخذ من المراوغة زورقه ، يغرق فى إبهام يتيح للمخرج أن يسلبه رؤيته النقدية ليحوله إلى عبث مبهم مغرب .

وكان لابد أن يتسع الحوار فيضم إلى جوار المخرج والكاتب جمهور المسرح فى نقاش حاد حول الهزيمة وعبء المسئولية . وهكذا تطرح المسرحية فى البداية سؤالها الخطير عن هوّية الأمة ، لتحرض ـ بعد ذلك ـ على الحوار بديلا من النحوى . الذاتية العاقر :

م١ : هل حقا نحن المسؤولون ؟

م٢ : (ينتفض فجأة وكأنه اتخذ قراراً . حركة مليئة بالحيوية ، إنه يمثل ما يقول) تقول هى المرآة ... حسن لتنصب المرآة أمامنا هنا (يرسم مستطيلاً فى الفراغ) سنضعها فى مواجهتنا .. مرآة كبيرة ترسم قاماتنا مها علت ، وسننظر فى جوفها جيداً .. سننظر (يلتفت إلى المتفرجين) لكى نتحمل المسؤولية ، ألا ينبغى أن نكون موجودين ؟

م١ : ليس وجودنا هو السؤال الجوهرى ... بل نوعية هذا الوجود (بعنف) لنعترف أننا المسؤولون . نهرب .. نتخلص من رائحة شىء كريه يفوح بيننا وحولنا

م٢ : قبل أن نلق على أنفسنا الأحكام ، من الأهم أن نعرف من نحن ؟ ماهى هذه المرآة (يعود فيرسم مستطيلاً فى الفراغ) تعالوا نسألها من نحن ؟

م : ٣، ٤، ٥ (بصوت واحد) حقا من نحن ؟

م٢ : السؤال موجود قبل الهزيمة . فننفض عنه التراب لأأكثر . (يعود إلى اللعبة) نحدق إلى المرآة ونسأل سطحها الصقيل بإلحاح من نحن ؟ فى الجوف ... فى القعر .. فى الزوايا .

على هذه الصورة من التساؤل عن الهوية القومية ، والتنقيب فى ركام الواقع ، يدور الحوار ويتحول المسرح (ذلك الكون الخاص الذى يكتسب الفعل فيه صورته ، ويتم فيه النطق بكلمات النهاية ، ويتحقق فيه استسلام الموجودات للموجودات ، وتأخذ فيه كل حياة طابع المصير) ـ إذا استخدمنا لغة ألبيركامو ـ إلى مكان لإثارة المصيرى والملح من القضايا . وفى هذا الحوار ستحتدم الأفكار ، وتتصارع الرؤىء ، فتتمايز الانتماءات والثقافات ، كاشفة عن الدفين المغيب المتوارى تحت ركام الدعاوى الإيديولوجية :

المتفرج (حاد اللهجة) أية خرافات تروى . مضحك أنت وشخوصك المضطربون الصامتون . أما طفلك فهو دمية من الخرق المهترئة .

م٢ : كلمات غير لائقة .

م٣ : أعوذ بالله من هذه السهرة .

المخرج (يلتفت غاضباً صوب الصالة) : باسيد هذب ألفاظك لو سمحت : لست فى مقهى .

م٣ : يجب أن يقال ذلك أكثر من مرة ، ماذا تقص علينا ؟ أين رأيت هؤلاء التافهين المهملين ؟ الحرب لم تحدث منذ مائة عام . لم يمر على اندلاعها أكثر من شهور . كلنا نذكر جيداً ذلك الصباح ، امتلأت الشوارع بالناس ، كنا نتعانق .. كنانبكى .

من الانفعال والحماسة لم نكن مذعورى الحظى متلبدى الوجوه .

م٦ ـ والله صحيح .

م٥ : زغردت النساء عندنا فى القرية حتى بحت أصواتهن .

م١ : ماذا تريد ، هكذا تندلع الحروب فى الأفلام الأمريكية !

وبرغم من أن المسرحية تحاول أن تقدم صورة مسرحية صادقة عن الحرب لأهل القرية فى مواجهة النيران ، محاولة أن تجسد مابهم من خوف وشجاعة وتخاذل وغرق فى المآرب الشخصية الضيقة ، فإنها لا ترقى إلى مستوى الحدث . إنها « تمثل » ماحدث ، وتضفى على الفلاحين الفقراء بُعداً مأساويا وجماليا كاذبا . « **نحن رأينا الصورة الواقعية** » ـ هكذا يشق الصالة صوت جهورى لكهل فقير ، يرى أن المؤلف برغم اعتراضه على المخرج لا يعرف القرية . القرية التى يعرفها من عاش بها مثله . إن هذا الكهل هو حلم ونوس عن المتفرج المشارك فى العرض المسرحى . فهو يقاطع العرض بوقاحة ، ويصرخ أن ما يجرى أمامه مهزلة . فالقرية لم تك هكذا أبدا ، وهى تقف وسط النار والدخان والقتلى متخبطة ضائعة ، لا تفهم ما يحدث : من يحارب من ؟ ولماذا ؟ وما الذى يجب عليها فعله ؟ لقد رأت قنابل ودخاناً ، وسمعت أن هناك جيشاً يحارب ، لكنها لا تعرف ما الحرب ، ولماذا وكيف تكون ، وفى لحظة المواجهة مع الحرب ظهر جهلها وانفصالها . كان الجميع لا يعرفون ما الذى يمكن فعله . صرخت النساء طلباً للرحيل ، وبكى الأطفال ، وتحرك الجميع مخلفين البيوت التى أحبوا ، والحقول التى زرعوا ، والبقرات التى بات فى ضروعها اللبن . تركوا كل الحياة المرة الضنينة التى اكتووا بها ؛ وبرغم ذلك قنعوا بها وأحبوها . إن أهل القرية هزموا حقا ، لكن هزيمتهم لم تكن نتيجة تخاذل أوجبن ، ولكن لأنهم منسيون ، متشيئون ، لا يعرفون ما الذى يجرى ، ولماذا ، وكيف يدفعون الموت عن أنفسهم . إنها ـ إذن ـ هزيمة الذين جعلوا منهم محض أشياء ، تعرق ، وتنام ، وتختلج بالشهوة ، وتنجب ، وتحلم بالجنة . ثم ينفعل الكهل ويروح يمثل ما حدث حقا ، دون جمال أو إغراب أو جلال درامى . وتنتهى المسرحية بأن يخرج الجميع فى مسيرة إلى المسئولين لمناقشة القضية ! !

٢ ـ ٢

وإذاكنا فى « **حفلة سمر** » مع حدث قومى ساخن ، ومحاولة لتحويل العرض المسرحى إلى مكان للجدل الطامح إلى خلق حوار خلاق بين الخشبة والصالة ، بهدف الحض على الاكتشاف ، والتحريض على اتخاذ

موقف ، فإننا فى المسرحية القصيرة «الفيل ...» نجد أنفسنا فى مناخ مفارق للواقع العينى . ! إننا مع قانون القص الشعبى ، أو فى جو الأمثولة ، حيث يقدم إلينا ونوس حكاية أسطورية ، يحرص على أن نعرف أنها مجرد حكاية يمثلها ممثلون ، لكى «يتعلم» الجميع العبرة المستفادة منها :

الجميع : هذه حكاية ..
ممثل٥ :ونحن ممثلون .
ممثل٣ :مثلناها لكى نتعلم معكم عبرتها .
ممثل٧ :هل عرفتم الآن لماذا توجد الفيلة ؟
ممثلة٣ :هل عرفتم الآن لماذا تتكاثر الفيلة ؟
ممثل٥ :لكن حكايتنا ليست إلا البداية
ممثل٤ :عندما تتكاثر الفيلة تبدأ حكاية أخرى .
الجميع : حكاية دموية عنيفة .
وفى سهرة أخرى سنمثل جميعاً تلك الحكاية . (١١)

تتكون المسرحية من أربعة مشاهد ، يحمل كل مشهد منها عنواناً يختزل خلاصته . لكننا لسنا أمام عرض مسرحى يركز على الحدث ، بل نحن فى منطقة ما ترتب على الحدث من نتائج . إن فيل الملك الضخم المدلل قتل طفلاً ، ونحن مع أهل المدينة وهم يثرثرون عن الحادث ، ويشعرون بالحزن والإشفاق ، والعجز عن عمل أى شىء ؛ فالفيل طليق يتنزه فى أى مكان ، وفى أى وقت يشاء ، دون سابق إنذار ؛ وهو فيل شرير متغطرس ، له فى كل يوم ضحية ؛ وهو لا يفرق بين لحم البشر أو الحيوان أو المحاصيل . ويُقدم الحدث محكيا فى صيغة الماضى ، إمعانا فى التغريب ، ويحرص الكاتب على ألا يأتى بوالد الطفل أو أمه ، حتى لا يضطر إلى تقديم مشهد مأسوى يؤثر فى عواطف الجمهور المشاهد . المهم أن الجميع ـ رجالاً ونساء ـ أعجز عن مواجهة الموقف ، حتى يقترح زكريا أن يتقدم الجميع إلى الملك فى صورة جماعية ليقدموا شكواهم إليه ، لكى يضع حداً للفيل السادر فى غيه . علينا أن نلاحظ أن المؤلف يحول الجميع إلى أرقام لعدم فاعليتهم ، ولا يسمى سوى زكريا ، إشارة إلى تميزه . ثم يأتى المشهد الثانى ويعنونه الكاتب بعنوان **«التدريبات»** ، حيث زكريا يقود الجميع وهم يتدربون على طريقة «تمثيلهم» لمشهد وقوفهم بين يدى الملك . والمشهد الثالث أمام قصر الملك ، وهو مشهد جد قصير ، ليس سوى بضعة تعليقات متناثرة من أهل المدينة ، ثم يأتى الحراس ليأذنوا للجميع بالدخول . وفى المشهد الأخير أمام الملك نرى الجميع وهم يدخلون ، يتملكهم الخوف والهلع ، ويختلط فيهم الرعب من الحراس بالقصر وفخامة أثاثه .

وحين يدخل أهل المدينة فى انحناء ، يتقدمهم زكريا ، ويأذن لهم الملك بالحديث ، يعجز الجميع عن إخراج أصواتهم من حلوقهم . إنهم عاجزون ، وجلون ، دخلوا فى انحناء إلى الملك ليشكوا إليه فيله المدلل ، ولم يستطع واحد منهم أن يتكلم . وحين تهم طفلة بالكلام ، تمتد يد أمها لتسكت صوتها المبرأ من عاهات العبودية ، فيتقدم زكريا قائلا :

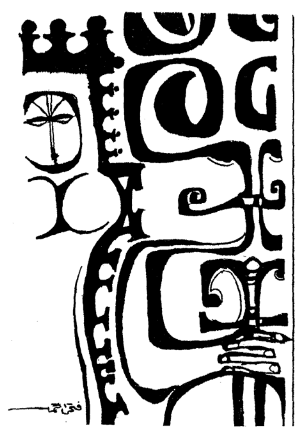
زكريا : (يمثل مايقوله بخفة وبراعة) نحن نحب الفيل يامالك الزمان . مثلكن نحبه ونرعاه . تبهجنا نزهاته فى المدينة . وتسرنا رؤياه . تعودناه حتى أصبحنا لانتصور الحياة بدونه . ولكن ... لاحظنا أن الفيل دائماً وحيد لاينال حظه من الهناءة والسرور . الوحدة موحشة يامالك الزمان . لذلك فكرنا أن نأتى نحن الرعية فنطالب بترويج الفيل كى تخف وحدته . وينجب لنا عشرات الأفيال . مئات الأفيال . آلاف الأفيال . كى تمتلىء المدينة بالفيلة . (١٢)

وهكذا تحول زكريا إلى خائن لأهله ، ناجياً بنفسه ، بعد أن كان متحمساً للذهاب إلى الملك وقيادة الجميع . وهو فى توجهه إلى الملك إنما يتوجه إلى رمز القهر وقمته ؛ ولذلك انتصر فيه عنصر الخيانة . وبدلاً من الحديث باسم أهل المدينة عن السبب الحقيق ، حول فرصة عجزهم إلى كسب ذاتى له ، فكافأه الملك بتعيينه حارساً للفيل . وكأن سعد الله ونوس يقدم إلينا أمثولة شعبية تبين لنا كيف تحول زكريا إلى خائن ، ولكنه من منظور آخر يقدم إلينا مبرر رفضه ومقاومته !

٣ ـ ٢

فى مسرحية **«مغامرة رأس المملوك جابر»** نحن مع عمل تغريبى من طراز خاص ، امتزجت فيه البنية التاريخية مع عناصر فولكلورية كثيرة ، فإذا نحن نتحرك فى مستويين هما مستوى الواقع التاريخى المتسربل بالأسطورة ، ومستوى الواقع العينى الصلب الذى نكتوى بلظاه . وإذا كانت «الفيل ...» تقتصر على تقديم أمثولة شعبية تبسيطية هينة ، تجنح إلى ضرب من الوعظ المفارق للمتعة الجمالية ، فإن «المغامرة ...» تجاوز هذا المستوى إلى خلق كون مسرحى عريض ، متشابك العلاقات ، نلهث فيه مع الحدث الذى يتنامى درامياً نحو نهاية تبدو طبيعية . لقد تقولب الإنسان فى «الفيل ...» ، ونزع عنه اللحم والدم ؛ أما فى «المغامرة ..» فهو أمامنا ينفعل ويصارع ويرتعش بالشهوة والموت .

بداءة ، نحن فى مقهى فى مدينة ما ، لكن هذه المدينة لا يمكن أن تكون إلا عربية ؛ فالمقهى هو المقهى العربى التقليدى ، برواده الذين يحتسون الشاى والقهوة ، ويدخنون النرجيلة فى هدوء مجانى وتراخ عجيب ، انتظارا لمقدم «الحكواتى» . ويبدو الحكواتى شخصية مهمة ومؤثرة فى رواد المقهى ، كما يفعل شاعر فى مستمعيه . وعلى أثر حضوره بوجهه المحايد حاد الملامح ، ترتفع الأصوات شاكية قتامة الحكاية التى قصها الحكواتى أمس ، مطالبة بحكاية «الظاهر» ، «أيام البطولات والانتصارات» ، «أيام الأمان وعز الناس وازدهار أحوالها» . لكن الحكواتى يعرف ترتيب الحكايات فى كتابه ، وهو يعلم أن حكاية الظاهر لم يحن حينها بعد . أما حكاية الليلة فهى تدور حول صراع الخليفة المقتدر بالله ووزيره محمد العلقمى فى حاضرة الشرق القديمة بغداد . وهو صراع سياسى اجتماعى فى جوهره بين مصالح فريقين من التجار والأمراء والملاك . ويبدو عامة بغداد وكأنهم غير موجودين فى هذا الصراع ، بل إنهم يحرصون على الغياب عن ساحته ، بحثاً عن الأمان ، واتقاء لنتائج الصراع . وهم يحققون ذلك برفع شعار «من يتزوج أمنا ، نناديه عمنا» . وفى هذا المنظور ينقسم الناس إلى حكام ومحكومين ؛ وحين يتصارع أولو الأمر ، يجب أن يتحصن العامة بالفرجة فحسب . وإذا كان «صراع الوزير والخليفة» هو الصراع الأكبر والأبرز ؛ فإن ظلاله تخلق عدداً من الصراعات الأخرى ، أكثرها فكرى جانبى شاحب ، كصراع الرجل رقم (٤) مع الرجلين الآخرين والنسوة ، ويقابله بين رواد المقهى إعجاب الزبائن بفطنة جابر ، ورفض سلوكه من الزبون رقم



(٤) . ولكن الخيط الأساسى فى المسرحية يتحدد فى جابر وطموحاته . إن جابر شاب ذكى وقوى ، وغارق فى هوى حسى عارم الجارية فى قصر الوزير ، وهو لا يهتم بشئ فى العالم سوى أن ينال هذه المرأة ويحصل عليها زوجة . وعلى هذا فالصراع بين الخليفة والوزير لا يهمه فى شئ ؛ لأنه سوف ينزوى ليتفرج ويتسلى . فلتشتعل النار بين الخليفة والوزير فلن تكون بالنسبة له سوى وسيلة استدفاء . لكن المملوك «منصور» يرى الأمر على عكس ذلك ؛ فهما يعيشان فى قصر الوزير بوصفهما من مماليكه ، وإذا وصلت الأمور بين الخصمين إلى حد المواجهة الساخنة ، فإن الدماء ستسيل ، والسيوف ستعمل فى الاعناق ، ومهما يكن المرء بعيداً فإن شظايا النار ستصل إليه .

ومن خلال تعليقات رواد المقهى ، يلفتنا المؤلف إلى إعجاب أكثر هؤلاء الرواد بجابر وفطنته ، فهو «ابن زمانه» ، و «لاشىء يشغل باله» . أما منصور فيبدو ثقيلاً مملاً ، ومثيراً للمتاعب . ويزداد إعجاب رواد المقهى بجابر حين يتفتق ذهنه عن حيلة كتابة الرسالة على رأسه ، بعد أن تأزم موقف الوزير وأعوانه ، وباتت الكرة فى ملعبهم . لقد استطاع الخليفة وأخوه أن يكسبا الجولة عندما بعثا برسائل إلى حكام الولايات لإنقاذ خليفة المسلمين :

عبد الله : أصبحت اللحظة مناسبة للخطوة الحاسمة .

الخليفة : أواثق أنت من النتائج ؟

عبد الله : لو لم أكن واثقاً من النتائج ما كنت لأقول أصبحت اللحظة مناسبة .

الخليفة : لا تنس أن له أعواناً مخلصين داخل قيادات الحرس !

عبد الله : وهل أجهل ذلك ؟ .. ما قيمة هؤلاء الأعوان بعد أن أثمرت مراسلاتنا (يلوح برسائل فى يده) .

الخليفة : (لايخفى ضيقه) مراسلاتنا ! بل قل تنازلاتنا التى ستجردنا تقريباً من معظم ولاياتنا

عبد الله : (باحتداد) لن نعود لنناقش هذه النقطة . أحياناً من الضرورى أن نتنازل عن شىء كى نكسب شيئاً أهم . دون تنازلات ما كان ممكنا أن نقنع بعض الولاة بإرسال إمداداتهم ؛ وبلا إمداداتهم لن يكون سهلاً أن ننتصر عليه . قل لى أتريد أن ننفض أيدينا ، ونترك الوزير يسرح ويمرح فى بغداد ... يدعم قواه ويعزز مراكزه ، وحين تواتيه الفرصة ينقض علينا ويصفينا ؟ (ص ١٢٢ / ١٢٣) .

لكن الوزير وأعوانه يبحثون عن مخرج ؛ وها هو ذا مضطرب الأعصاب ، يعتصره الندم لأنه أخذ برأى أعوانه الذين ارتابوا فى دعوة غاز إلى بلادهم . وها هو ذا الخليفة يعرف مقصده ، ويفهم نواياه ، فيغلق بغداد ، ويغدو الخروج بالرسالة أمراً مستحيلاً . إن الوزير يعرف آلية الصراع جيدا ، ولا بد من الظفر بالسلطة ، لأنها تعنى تأمين مصالحه وأعوانه . ولن يتحقق له ذلك إلا بدعوة ملك الفرس لدخول بغداد . سيسلب جنوده وينهبون ويعتدون على النسوة لكنه الطريقة الوحيدة . وفيما هو حائر متوتر يطلب جابر أن يمثل بين يديه . لقد عرف جابر بمأزق سيده ، ولذلك قرر أن ينقذه من الموقف «**بأن يمنحه رأسه**» . وما إن يعرف الوزير بحيلة جابر حتى يستعيد زهوه وثقته ، صارخا أنه سوف يعتصر أعداءه ، جاعلاً منهم أضحوكة بغداد على مدى أجيال . لقد ابتكر جابر حيلة تتلخص فى أن يحلق شعره حتى تصير رأسه أنعم من خدود العذارى ، ثم يكتب الوزير رسالته ، وينتظر حتى ينبت الشعر ويكسو الرأس وتختفى الكلمات ، وبعدها ينطلق بالرسالة . وجابر لا يطلب سوى ثمن معقول : زمرد التى يتلظى رغبة فيها ، ومالاً يمكن تكثيره وتنميته . ولذلك لا يهمه مضمون الرسالة ؛ فالخليفة والوزير فى رأيه فخار يكسر بعضه ، والمهم بالنسبة إليه هو أن يبلغ الرسالة وينال المكافأة .

وكلما اشتد الصراع بين الخصمين الكبيرين ازدادت أحوال الناس سوءاً ، بسبب الكساد وتوقف الإنتاج وغلاء الأسعار ، وما فرضه الخليفة على الفقراء من ضريبة ، أسماها عبد الله ــ العقل المدبر ــ بالضريبة المقدسة التى يتقدم بها الناس دفاعاً عن خليفتهم . وينطلق جابر بالرسالة ، لاهثا خلف أحلامه ، يسرع فى سيره مجتازاً الليل الصحراوى وهو يحلم بالعودة السريعة إلى زمرد ذات «**الإليتين اللتين تتلاحق لهما الأنفاس**» ، مستعيناً على مشاق الطريق وقلة الزاد بالغناء :

الطريق الذاهبة إلى بلاد العجم متعرجة وطويلة .
أما الطريق العائدة من بلاد العجم فهى مستقيمة وقصيرة .
البرارى خضراء ، ملونة ، لكنها ساكنة .
ولا تستطيع أن تهمز جوادها مثلى .
الشمس متوهجة ، تتألق كالعروس ، لكنها مقيدة بدورتها ، ولا تستطيع أن تهمز جوادها مثلى .
أقسو على حوافر جوادى لأنى ملىء بالأشواق .
كل ما ينتظرنى لا يحب الصبر أو الفراق .

لا الزوجة ، ولا الثروة ، ولا المراتب .
المرأة يرتخى حزام سروالها إنْ طال انتظارها .
والثروة تتخاطفها الأيدى إنْ طال انتظارها .
والمراتب يسرقها الطامعون إن طال انتظارها .
أقسو على حوافر جوادى لأنى ملىء بالأشواق .

وحين تصل الرسالة إلى ملك الفرس الذى يتحرق شوقاً إلى أن يطأ بغداد الفاتنة المهيبة ، ويقرأ الرسالة ، يُساق جابر الى الموت على يد جلاد قاس أسطورى الخلقة . وتنتهى المسرحية بالجلاد وهو يحدق فى رواد المقهى الذين رأوا فى تصرف الوزير غدراً وخسة :

كان موته تحت فروة رأسه .
ولم يدر .
قطع البرارى يحمل قدره على رأسه
ولم يدر .
كان يحلم بالعودة رجلاً عالى الرتبة ،
تنتظره زوجة وثروة ،
لكن بين الموت وهذه العودة
المسافة سؤال .

٤ ـ ٢

فى مسرحية «**الملك هو الملك**» ، وهى آخر ماكتب ونوس ، يبدو الحضور البريختى قويا . إنه هنا لا يتمثل فحسب فى أصداء نصية أو تقنية ، أو اختبار لمقولات بريخت النظرية ، بل يكاد يكون الأمر أقرب إلى النقل . والفارق بين الرجلين ، أن بريخت فى «**الرجل هو الرجل**» يمتلك وعياً حاداً بآليات التغريب التقنية ، لا يقل حدة بنسق فلسفى ، ورؤية متماسكة للعالم .(١٣)

وفى «الملك هو الملك» نحن مع لعبة ونوس الأثيرة ، أى الإصرار على أن ما يحدث هو حكاية تروى لتستفاد عبرتها ، أو لعبة يقوم بها لاعبون محترفون :

عبيد :(مناديا وسط الضوضاء) هى لعبة !
أبوعزة : هى لعبة .
الملك :نحن نلعب ..

ومادام الأمر يقف عند حد كونها لعبة فإن كل شىء مباح ، إلا إذا جاوز الحدود إلى الفعل المؤثر .

عرقوب : (ووراءه المجموعة الأولى) : مسموح .
السياف : (ووراءه المجموعة الثانية) ممنوع ..

ثم يخبرنا الممثل أن المسموح قديم قدم البشرية ، كالدهماء والعامة ، على حين يخبرنا الآخر عن الممنوع فيدرج تحته الملوك والأمراء والسادة . وإذا شد الدهماء ، شد الملوك ، حتى استقر الأمر على صيغة تلفيقية مأمونة ، تتحدد فى جعل المسموح على قدر الممنوع ، طلبا للتوازن والسلامة واستقرار الأمور .

عرقوب : أن نتخيل ؟
السياف : مسموح .
عرقوب : أن نتوهم ؟
السياف : مسموح .
عرقوب : أن نحلم ؟
السياف : مسموح ... ولكن حذار !
عرقوب : أن يتحول الخيال إلى واقع ؟
السياف : ممنوع .
عرقوب : أو يتحول الوهم إلى شغب ؟
السياف : ممنوع .
عرقوب : أو تتحد الأحلام ، وتتحول إلى أفعال ؟
السياف : ممنوع .

هذه هى الأسس التى تتم على أساسها اللعبة التى يقدمها نص ونوس الأخير . وعلى هذا فإن الأحداث تدور فى مملكة خيالية ، فى محاولة لا ستخدام التغريب عن طريق التاريخ . ومن خلال مدخل وخمسة مشاهد وأربعة فواصل ، يستخدم ونوس اللافتات التى تقدم صياغة فكرية مكثفة لكل مشهد ، تحتوى أحداثه ، وتلخص ما فيه من عبرة . وفى بداية المسرحية يتقدم كل ممثل ليقدم الشخصية التى سيمثلها . ومن ثم نجد أنفسنا مع الشخصيات التالية :

أبو عزة : رجل ملتاث . غارق فى الخمر والديون ، كان تاجراً ثم هُزم أمام منافسة الشهبندر . يحلم بأن يصير ملك البلاد .
أم عزة : سيدة عملية ، تحاول أن تحافظ على الشكل الخارجى لأسرتها .
عزة : مراهقة ، حالمة . تحب ثائراً راديكاليا .
عرقوب : صبى أبى عزة وخادمه ، يحلم بعزة زوجة .
الملك ووزيره وسيافه .
الشيخ طه وشهبندر التجار : رمزا الدين والاقتصاد .
زايد وعبيد : الثورة وفكرها .

وتبدأ الأحداث فى البلاط ، حيث يصر الملك على التنكر والتجول فى المدينة . وعلى الرغم من ارتياب الوزير وتحذيره فإن الملك يصر على زيارة بيت أبى عزة واستضافته ليمثل دور الملك نهاراً كاملا ، حتى تتاح للملك تسلية من نوع خاص . وفى بيت أبى عزة نلتقى بزوجته وابنته وخادمه ، حيث يصطحب الملك ووزيره أبا عزة وخادمه إلى القصر ، ويحددان لأم عزة موعداً لمقابلة الملك وتقديم شكواها إليه .

وفى القصر يستيقظ المواطن أبو عزة وقد صار ملكاً . وهو بدلاً من أن يبحث عن تفسير لما يجرى حوله ، يشرع فى ممارسة سلطاته بصورة تثير الإعجاب ؛ فهو يستدعى مقدم الأمن ويطلب الضرب بيد من حديد . وتتحول اللعبة التى كان الملك يرى فيها متعة خشنة إلى حقيقة واقعة . وحين تأتى أم عزة لا تعرف شخصية زوجها ؛ أما الملك الجديد فيتعامل معها بوصفها امرأة غريبة عنه . وفى هذه الأثناء يفلح الوزير فى استعادة مكانه . وتنتهى المسرحية بأن يصاب الملك الحقيقى بذهول بعد أن أنكره الجميع حتى الملكة .

أما عرقوب فقد خسر كل شىء . وسيقت عزة إلى بيت الوزير ، وظل الثائران زايد وابو عبيد يتحدثان عن التنكر : بدايته وحتمية نهايته . ثم ينتهى العرض المسرحى بتذكيرنا بأن ما حدث كان مجرد لعبة .

الملك : لعبة ، ربما كانت لعبة . (لهجة إصدار الأوامر) من الآن فصاعداً . اللعب ممنوع .
المجموعة:(وراءه) اللعب ممنوع .
الملك : والوهم ممنوع .
المجموعة:الوهم ممنوع .
الملك : والخيال ممنوع .
المجموعة الخيال ممنوع . (يصفق الشهبندر والإمام) .
الملك : والحلم ممنوع .
المجموعة·والحلم ممنوع . (يصفق الشهبندر والإمام)

وعلى هذا النحو حاول سعد الله ونوس أن يقدم إلينا مفهومه للسلطة والصراع عليها .

١ ـ ٣

فى مقدمة مسرحية «المغامرة .. » يحدثنا ونوس عن حلمه الخاص ، الذى يتمثل فى خلق ما يسميه «بمسرح التسييس» . وهو مسرح ـ كما يقول لنا ونوس ـ يختلف عن المسرح السياسى . ولكننا إذا تركنا التلاعب اللفظى المتحذلق فى التسمية جانبا ، فلن يكون ثمة فارق بين التغريب البريختى وهذا المسرح / الحلم .

و«**مسرح التسييس**» ، فيما يرى صاحبه ، هو حوار بين مساحتين ، الأولى هى العرض المسرحى الذى تقدمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره ؛ والثانية هى جمهور الصالة الذى تنعكس فيه كل ظواهر الواقع ومشكلاته . ولذلك يحاول ونوس أن يبدأ هذا الحوار . ومن ثم يمكننا أن نفهم ولعه بوضع مسرحية داخل مسرحية ، منذ كتب «**حفلة سمر**.. » ، حيث تجرى المناقشة بين الصالة بما فيها من مثقفين ومسئولين وطالبى متعة ، والخشبة حيث المخرج والمؤلف وبقية أعضاء العرض من الممثلين . وهو ما نجده أيضا فى عمله التسجيلى الوثائقى «**سهرة مع أبى خليل القبانى**» ؛ حيث يتحرك العرض بين عروض أبى خليل القبانى المسرحية فى القرن التاسع عشر والجمهور من القادة الثقافيين والاجتماعيين والعامة . أما فى «**الفيل** .. » فإن العرض يبدأ بداية تكاد تكون أرسطية ، عدا حرص الكاتب على عدم ظهور والد الطفل القتيل ووالدته ، حتى لايتورط فى تقديم موقف ميلودرامى يستدر الدموع ، ومن ثم التعاطف الوجدانى فحسب ، دون الفهم الموضوعى . ويحرص الكاتب على أن يشير إلى الجميع بالأرقام ، باستثناء زكريا ، الشخصية المحورية الفاعلة فى العرض كله . ثم ينتهى العرض بمجموعة الممثلين وهم يوجهون حديثهم إلى جمهور الخشبة ، مؤكدين لهم أن ما حدث كان تمثيلية تهدف إلى الحث على استخلاص عبرتها . وهو نفس ما نجده فى مسرحية «**الملك** .. » ؛ إذ يدخل الشخوص وأحدهم يقرأ الملاحظات الأولى ، ويطلب الكاتب إليهم أن يدخلوا إلى المسرح كما لو كانوا مجموعة من لاعبى السيرك .

وإذا كان **ونوس** يحرص على حوار الخشبة والصالة على هذا النحو ، فإن بعض حيله تبدو غير طبيعية ومقحمة ، كما نرى فى مسرحية «الفيل .. » أما فى جابر فقد وفق الكاتب فى عمله ، وبدا العرض المسرحى وكأنه **سهرة منوعات** ، وبدا «التغريب» جزءاً من لحمة النص ، غير منفصل عنه . فنحن فى مقهى شعبى ، يتبعثر فيه رواده فى فوضى المناضد ودخان النرجيلة وغناء أم كلثوم المنبعث من «الراديو» . وفى هذا الجو تبدو تعليقات الرواد تلقائية ومرتجلة وغنية . وقد فرض شكل السهرة وجود «**الحكواتى**» ؛ وهو أداة القص الشعبى الأولى . أو هو ـ بعبارة أدق ـ الوسيط بين الحكاية الشعبية والمستمعين . وإذا كنا نرى فيه ـ وهو يقص ـ أكثر من مجرد قاص ، كأن ينفعل بقصته فيمثل ما يقوله ، فإنه فى مسرحية ونوس حكواتى محايد يقوم بدور الراوى ، أو هكذا يوجهنا النص ، برغم أن هذا الحياد زائف ؛ لأنه يتدخل من حين إلى آخر ليلفتنا إلى معنى ، أو ليركز على حدث ، أو يكرر لازمة لغوية دالة .

وإذا كان الممثلون فى المسرحيات التى سبقت «المغامرة ... » يبدأون بالكلام بشكل استعلائى توجيهى فإن المبادأة فى هذه المسرحية كانت من نصيب الجمهور :

زبون[٣] : أى ... وماذا يحمل لنا العم مؤنس هذه الليلة ؟
زبون[٢] : هذه المرة جاء دورها .
زبون[٣] : تقصد السيرة .

....

زبون[١] : أى ياعم مؤنس ... هل تحمل سيرة الظاهر أم لا ؟
الحكواتى :(بهدوء ، وهو يشرب الشاى) ما جاء دور الظاهر بعد .

وإذا كانت هذه المبادأة تضعنا فى جو تلقائى ، فهى أيضا تشير إلى أن ونوس يستخدم الحكواتى أداة جمالية تراثية ، ولكن مع عكس وظيفتها . ففى القص الشعبى يبدو الحكواتى مستجيباً لرغبة المستمعين ؛ لأنه ـ هناك ـ رجل يرتزق من غناء القص الشعبى ، ولا يسعه إلا أن يلبى رغبة الذين سينقدونه المال بشكل مباشر أو غير مباشر . أما هنا فليس الحكواتى مجرد فنان منتج للفن ومرتزق منه ، بل هو الفنان المتسلح برؤية للواقع ، والمتمسك بدور ما لفنه . ولذلك تصبح العلاقة بينه وبين جمهوره علاقة تصادم .

وفى مسرحية «**سهرة مع أبى خليل القبانى**» يتجول المنادى بين الصفوف والمقاعد مخاطبا الجمهور بجوهر العرض :

ياسادة ياكرام !
من يدخل مسرحنا يغنم
ومن يتردد يندم .
سهرتنا اليوم فيها عبرة ... فيها متعة
فيها غناء ورقص وتشخيص .
ياسادة ياكرام !
تفضلوا ولاتترددوا !
السهرة مسلية ومفيدة .
فيها حكاية خيالية وفيها حكاية واقعية .
سترون هرون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب .
وقوت القلوب .
قصة غرامية أدبية تلحينية تشخيصية .
ألفها الشيخ أحمد أبو خليل القبانى .
من التاريخ القديم استلهمها .

حبكها ولحنها ، ومع فرقته شخصها .
سترون أيضا قصة القبانى مع الشيخ سعيد الغبرا .
الشخصيات حقيقية والوقائع ثابتة .
حكاية واقعية .
جمعنا خيوطها من الوثائق والأخبار .
وسنعيد تمثيلها أمامكم الليلة .
ياسادة ياكرام !
تفضلوا ولاتترددوا ! (ص ١١)

ولايقتصر حديث الممثلين إلى الجمهور على بداية المسرحية ؛ فالكاتب يحاول بقطعه للسياق أن يلفت النظر إلى ما يريد قوله ، مثلما حدث فى مسرحية «**الفيل ...**» ، وكما توقف الحكواتى عن القص فى قمة توتر الموقف ليستريح قليلا ويحتسى قدحاً من الشاى فى مسرحية المغامرة .

إن ونوس يحاول أن يضع جمهوره فى قلب العرض المسرحى ؛ وهو لذلك يبحث عن «**القاسم المشترك**» بينه وبين هذا الجمهور ، بحيث تظل هناك مسافة تتيح الحوار والاختلاف ، وتجذب الجمهور بعيداً عن الاندماج الذى يتوخاه المسرح الأرسطى .. وقد جاء التركيز ــ من ثم ــ على الجماليات الفولكلورية . ولا يتوقف التوظيف الفولكلورى على أداة بارزة كالحكواتى ، بل يمتد إلى موتيفات أخرى ، مثل عنصر **الحيلة** ، وهو عنصر بارز فى القص الشعبى العربى ، حيث تجىء الحيلة وسيلة خلاص فى موقف متأزم ، تعجز القوة الرعناء عن حله . ولذلك سيجىء «**ملعوب**» جابر أو حيلته ليقدم حلاً للوزير الذى عجز عن إيجاد وسيلة للنفاذ من أسوار بغداد وأبوابها التى كان الحرس يسيجها .

وفى هذا الإطار يلفت القارىء لمسرحية «الملك ...» قيام موتيفات **التنكر** بدور كبير تكاد تقوم عليه المسرحية . والتنكر فى قصصنا الشعبى يتم دائما بهدف التسلية ، وذلك بأن يتنكر الخليفة ووزيره فى ثياب تاجرين غالباً ، ليتفقدا أحوال الرعية وعادة ما يسمعان فى تنكرهما أن غبناً وقع على شخص ما . وحين يقف الخليفة على جلية الأمر ، يرجع إلى قصره ليقرر فى اليوم التالى أن يستدعى أبطال القصة التى سمعها ثم يعيد الحق إلى نصابه[١٤] ، أما فى «**الملك هو الملك**» فإن الكاتب ينسف صورة الخليفة العادل الذى تنكر ليتسلى ، فوجد ظلماً ، فنصر المظلوم واقتص من ظالمه ، جاعلاً من الملك السأمان رجلاً باحثاً عن ضرب فج من المتعة الخشنة :

الملك : لأن ذلك يرفه عنى أحياناً ... عندما أصغى إلى هموم الناس الصغيرة ، وأرقب دورانهم حول الدرهم واللقمة ، تغمرنى متعة ماكرة . فى حياتهم الزنخة طرافة لا يستطيع أى مهرج فى القصر أن يبتكر مثلها . واليوم ... هناك شىء آخر . أنا أيضاً لى ابتكارى ... أريد أن أعابث البلاد والناس ... (ص ٢١ / ٢٢)

وهكذا نرى الملك فى صورة مخالفة لما اعتدنا فى القص الشعبى ؛ فهو هنا يتنكر بحثا عن متعة خشنة ، وهو يمضى فى لعبته حتى لو أدت بإنسان من رعاياه إلى الجنون . وحين يخبره وزيره بأن اللعبة خطيرة يقول : وهذا ما يزيدها إمتاعاً . أعرف أنها خطيرة ، وربما فقد هذا المغفل فى نهاية النهار عقله ، ولكن لا أستطيع أن أكبت ميلى الشرس إلى السخرية والعبث ! .

وإذا كان ونوس يحول وسائل التسلية فى الجماليات الفولكلورية إلى وسائل متعة وتغريب ، وذلك حين يجعل العلاقة بين الحكواتى وجمهوره علاقة تصادم ، وحين يعكس موضوع التنكر ، فإنه يوظف اللغة الشعبية والتراثية بعامة توظيفا يؤكد مفارقة اللغة للواقع الراهن . ولذلك يتحدث أبو عزة بلغة تجنح إلى السجع ، بالإضافة إلى أنها ــ معجمياً ــ تكاد تكون مهجورة :

أصبح سلطان هذه البلاد ، وأشد القبضة ولو يومين على العباد ، (مغنيا) أنقش الختم على بياض ، فينقضى أمرى بلا اعتراض . طه الشيخ الخائن المخادع أجرّسه على حمار بين العامة ، ثم أشنقه بلفة العمامة .

أما لغة عبيد وزاهد ــ وهما رمزان للثورة ــ فهما يتحدثان لغة حديثة على نحو يولد مع لغة أبى عزة دلالات متصارعة :

(هناك شعور بالخيبة والعسر ، التذمر يشتد ، والناس يطحنهم البؤس والخوف ، لكن التناقضات لم تنضج بعد . أقول لك ... وأرجو أن تبلغ الإخوان الذين تحفظوا ما أقوله ، أمام الملك الآن طريقة وحيدة مفتوحة ، هى الإرهاب والمزيد من الإرهاب) .

ويلجأ ونوس إلى تحقيق التغريب بكثير من الوسائل التى ثقفها عن بريخت . فهو لا يكتفى بخلق «المسرح داخل المسرح» ، أو توظيف أدوات التراث الفولكلورى ، بل يلجأ إلى وسائل أخرى مختلفة ، نحاول إيجازها فى النقاط التالية :

* **الحدث يحكى دون حرص على التشويق أو على تناميه** . وفى هذه الحالة يستخدم ونوس الفعل الماضى توخيا للتغريب التاريخى ، وحرصاً على أن تظل هناك مسافة ما بين الأحداث المحكية والمتفرج ، تنفى الأخير الاندماج مع البطل وتقمص شخصيته .
* **التعريف بالشخصيات وتحديد علاقاتها بعضها ببعض** ، فى تقديم درامى واضح وغير متضمن فى الحوار ، مثلما نرى فى «الملك هو الملك» أو «سهرة مع أبى خليل القبانى» . وهذا ما فعله بريخت فى «الأم شجاعة» و «أوبرا بثلاثة بنسات» ، وكذلك فى مسرحية «الأم الطيبة من ستتشوان» .
* **استخدام اللافتات التى تشرح المشهد أو تومىء إلى دلالته الفكرية** . وفى مسرحية «**الملك ..**» أربع عشرة لافتة ، تحدد لنا الأحداث أوتعلق عليها . وأحياناً يلجأ ونوس إلى التذكير بما قدمه لنا فى بداية المسرحية ، وذلك حينما تتطور الأحداث إلى نقطة مهمة ستترتب عليها نتائج خطيرة .
* **تكرار شخصية الممثل فى أكثر من مشهد** ؛ فهو يحرص على إخبارنا بأن الممثلين اللذين قاما بدور الوزير وأحد أعوانه ، هما الآن يمثلان دورى الخليفة المقتدر بالله وأخيه عبدالله . ولايقف التكرار عند شخصية الممثل بل يتعداه إلى تكرار الموقف بدلالته دون كلماته . وهذا ما نجده فى سخرية الوزير من عامة بغداد ، وسخرية الأمير عبدالله منهم . وكأن ونوس هنا يؤكد معنى فكريا يشير إلى عدم وجود خلاف بين المتصارعين على السلطة .

• **المشاهد الإيمائية ، وهى وسيلة بريختية ،** استخدمها بريخت فى عدد من مسرحياته ، مثل مشهد الجنود الإنجليز الذين يسلمون ملابس زميلهم المفقود إلى الحمال الهندى فى مسرحية «الرجل هو الرجل» . وقد استخدمها ونوس فى مشهد خلع الملك ووزيره لملابسهما الرسمية وارتدائهما الملابس التنكرية . ويحرص ونوس فى ملاحظاته للمخرج فى مسرحية «المغامرة ...» على أن يكون مشهد حلق شعر المملوك جابر إيمائيا .

هكذا استطاع **ونوس** أن يقدم تغريباً مسرحياً ، فى محاولة منه لصياغة رؤية فكرية يتوجه بها إلى الجماهير من الفقراء . فإلى أى مدى تضافرت هذه التقنيات المسرحية مع رؤيته وعالمه ؟

٢ ـ ٣

تحاول كتابات ونوس أن تلفت متلقيها إلى انطلاقها من موقف فكرى محدد فى النظر إلى المسرح ودوره ، وفى مواجهة إشكاليات الواقع وما يطرأ عليه من نكوص وتقدم . ونستطيع فى هذا الصدد أن نشير إلى تصريحاته وكتاباته النظرية عن تجربته وأحلامه ومشاريعه ، وما تمتلىء به نصوصه من إيماء إلى هذا الفكر . على أن الناقد لا يعول كثيراً على ما يقوله الكاتب عن النص أوحوله ؛ لأن كل ما يخرج عن بنية النص هو لفت وتوجيه إلى موقف فكرى قد لا يكون هو نفس الموقف الذى يقوله النص من خلال عناصره ومن خلال ما بين هذه العناصر من علاقات ، بل قد يكون مناقضاً له .

ويتمحور عالم **سعد الله ونوس** المسرحى حول السلطة . والتمحور حول السلطة يقود إلى اختزال عناصر الواقع وعلاقاته المعقدة المتراكبة فى مجرد رمز تبسيطى لهذا الواقع ، بحيث يمكن القول إن الإلحاح على هذا الرمز يجعله متصدراً المشهد ، فتبدو السلطة بوصفها مؤسسات سياسية واجتماعية وثقافية وكأنها منفصلة عن الشروط الموضوعية التى أنتجتها وصاغتها على هذا النحو أوذاك . وإذا كانت السلطة ـ ممثلة فى المؤسسة السياسية ـ تعبيرا عن موقف اجتماعى وقيمى وثقافى وقانونى ، فإنها ـ من جانب آخر ـ أداة للقهر ؛ بمعنى أنها تعمل على تدعيم نظام اجتماعى ونسق فكرى محدد ، متوسلة إلى تحقيق هذه المهمة بخلق أجهزة سياسية وثقافية وقانونية ، يمكن أن يمر الإصلاح من خلال قنواتها .

وقد اكتسبت الدولة بوصفها تعبيراً موضوعيا عن نسق من العلاقات والأفكار والرؤى ، فى دول العالم التى تحررت من السيطرة الاستعمارية ، سمات خاصة ، تباعد بينها وبين الصيغة المستقرة فى البلاد الاستعمارية التى تمكنت فى صعودها ونهبها للدول المتخلفة من خلق أشكال مؤسسية راسخة التقاليد ؛ وهو الأمر الذى لم يحدث فى البلاد المتخلفة بعد تحررها من التبعية الاستعمارية المعلنة فى شكل وجود قوات عسكرية . وقد كان من الضرورى لمؤسسات الدولة فى هذه البلدان ، ولأدوات سيادة الإيديولوجية ، من التركيز على هذا التباين ، مكرسة لعدد من الصيغ الفكرية التى كان أبرزها الإلحاح على تناغم السلطة والشعب فى كل واحد ، تنعدم فيه الفروق والتمايزات . ويبرز النص المسرحى لونوس هذا التمحور حول السلطة ، منذ أن قدم «حفلة سمر» حتى مسرحية «**الملك ...**» ، وهى آخر ما أخرجته المطابع له . وإذا كان ونوس يسخر من المفارقة الكامنة فى حديث المخرج ـ فى «حفلة سمر» ـ عن اندماج الجماهير مع السلطة الوطنية ، لمجاوزة الهزيمة ، وأهل القرية الذين لايعرفون معنى الحرب وأسبابها ، فإنه يقدم عالماً مشدوداً إلى أجهزة هذه السلطة شدا قويا ويتجلى ذلك فى طرح السؤال : من نحن ؟ وكأن الجميع كل واحد متجانس العلاقات والمصالح ، بحيث نصل مع نهاية المسرحية إلى أن الجميع مسؤولون بشكل مباشر أو غير مباشر عن نكبة يونيو . وحتى حين ينضم إلى الحوار ذلك الكهل الذى رأى القرية ، وهى تواجه الحرب ، يظل الأمر فى إطار ضيق ، ويضحى الكاتب غير قادر على اختراقه ، بسبب الإلحاح على السؤال الذى طرحه النص منذ البداية . وتنتهى المسرحية بالجميع وقد قرروا التوجه إلى المسئولين بحثاً عن مسئول .

وفى هذا المنظور ، سيحل مصطلح الشعب People بدلاً من الطبقة Class ؛ ويضحى التناغم harmony بديلا من الصراع Struggle ، وتضبح الدولة مجرد وسيط ينهض فقط بعبء التوسط بين الطبقات والجماعات المتباينة ، أو لنقل . بعبارة أخرى ، إن الدولة تظهر منفصلة عن الجماهير . وعندما تصبح الدولة جهازاً فوقياً متعالياً عن الجماهير تنمو الظروف الملائمة للإرهاب السياسى .

وفى مسرحية «الفيل ..» نرى هذا الانفصال فى صورة حادة . . فالمدينة تحولت إلى طرفين منفصلين ، علاقتهما غير متكافئة . الفيل رمز القهر الذى يمارسه جهاز الدولة وعلى قمته الملك ، والناس ضحاياه العاجزون ، الذين يعيشون فى نطاق ضيق محدود من العلاقات :

أصوات : حقاً ماذا بيدنا ؟

زكريا : أنا أقول لكم ماذا بيدنا .... نذهب جميعاً ونشكو أمرنا للملك . نشرح له ما يحلّ بنا ، ونرجوه أن يرد أذى فيله عنا . (ص ٢٠)

وحين يذهب الجميع ، يدخلون فى انحناء بالغ ، بحيث يعجزون عن رفع أعينهم نحو الملك ، أو الحديث معه ، فضلا عن تقديم الشكوى . وإذاكان الانفصال يبدو فى «الفيل ...» بهذه الصورة التى تضع الملك فى مستوى يجاوز إنسانيته ، فإن الوضع لا يختلف فى «المغامرة ...» عن هذه الصورة ؛ فقد استيقظ الناس فى بغداد على أصوات حرس الخليفة وهم ينطلقون إلى أبواب بغداد لإغلاقها ومنع خروج الناس منها . وكان هذا يعنى لدى العامة أن الأمور قد بلغت حداً من التوتر ينبىء بشر عظيم . وفى هذا الوضع لم يكن من بين سكان بغداد من يسأل عن سبب الصراع :

الرجل الرابع : ما أجهله كثير . كنت أسأل إن كان بينكم من يعرف سبب الخلاف وتوتر الأوضاع . ؟

الرجل الأول : يسأل عن سبب الخلاف ! !

المرأة الأولى : وكيف يمكن أن نعرف لماذا يختلف السادة .

(ص ٧٥)

وما دامت الأمور قد ساءت بين الطرفين المتصارعين ، فقد نشأ خوف عظيم يترجمه البغداديون فى تكالبهم على الخبز ، محاولين ابتياع أكبر قدر منه تحسباً للأيام القادمة .

وإذا كان عامة بغداد يبدون على هذه الصورة المزرية من العجز، مع إدراكهم عجزهم، ويحرصون عليه كأنه الملاذ الوحيد فى غمرة الصراع، فإن المتصارعين على السلطة يعرفان هذه الحقيقة الواضحة، وحينما يسأل أحد أعوان الوزير عن موقفهم، يجيب الوزير قائلا فى ازدراء: «العامة.. ! ومن يبالى بالعامة؟ لا.. هؤلاء لايثيرون أية مخاوف.... يكفى أن تلوح لهم بالعصا حتى يختفوا وتبلعهم ظلمات بيوتهم». وهى نفس الإجابة التى يقدمها الأمير عبد الله إلى أخيه الخليفة: «فتنة! عامة بغداد تحدث فتنة؟! ينقصك ياخليفة المسلمين أن تعرف رعيتك. أما أنا فأعرفهم جيداً؛ قد يتذمرون، ولكن ما إن يروا وجه حارس حتى يمضغوا تذمرهم ويبلعوه مع ريقهم... وفى النهاية يهرولون، لينبشوا الأرض من أجل تسديد الضريبة».

وإذا كان الأمير عبد الله يخبر الخليفة بأنه لا يعرف الرعية، وإذا كان أهل القرية المدمرة فى «حفلة سمر..» لا يعرفون شيئاً عن الحرب ولا يفهمون معنى للوطن، فإن ذلك أمر طبيعى فى ذلك العالم المدجن، الذى تقوم فيه علاقة الملك برعيته على أساس من كونهم وسخاً يمكن أن ينقذ الملك حين يشعر بالضجر. ومن ثم لا يوجد سوى طريق واحد لكى يعرف حياتهم وعلاقاتهم، هو الذى يشير إليه الوزير حين يقول: إن التقارير الأمنية تحمل إليك المدينة عارية إلى هذه القاعة. كل المجريات والاتجاهات والأفكار؛ فلماذا تعرض شخصك السامى للاحتكاك بالزنخ والوساخة.

وبرغم هذا الانفصال بين الطرفين، الناتج عن اغتراب المنتجين عن عملهم، والنظر إليهم بوصفهم وسخا، فإن كل المغبونين فى عالم ونوس لا يجدون وسيلة لاستعادة حقوقهم سوى التوجه إلى هذه السلطة. يحدث هذا فى «الفيل..» أما فى «الملك..» فقد كان أقصى مايتمناه المرء أن يقابل الملك:

أم عزة: كانت مصيبة واحدة، وصارت مصيبتين. أولاد الحرام خربوا ديارنا. وهو اشتدت عليه اللوثة، وضاع عقله فى الهلوسة. الحمل ثقيل ولا أعرف لمن أشكو بلائى. آه لو أستطيع أن أقابل ملك البلاد.

مصطفى: ماذا ستقولين له؟..

أم عزة: ماذا سأقول له! على لسانى احمال من الكلام... سأقول... سأقول: ياملك الزمان، العيارون واللصوص يحكمون البلاد، وينهبون أرزاق العباد. العدل نائم، وليس هناك من يفتش أو يحاسب. الغش رائج والتعدى سائد؛ لاسلامة ولا كرامة ولا شريعة. (ص ٥٠)

٣ ـ ٣

فى هذا العالم المدجن، القائم على علاقات قسر معممة، يضحى الفرد عاجزاً عن الفعل. إنه فاقد للانتماء لجماعته، غير قادر على التواصل معها، بل يضطره ضغط الحاجة إلى الإقدام على اقتراف الجرائم فى حقها، مثلما نجد فى شخصيات زكريا فى «**الفيل**» وجابر فى «المغامرة» وعرقوب فى «**الملك..**».

والقسر فى هذا العالم غير مقصور على الفرد، بل يتعداه فيظلل الجماعة بأكملها. لقد كان أهل القرية فى عجزهم عن فهم معنى الحرب كأنهم تجسيد دامغ للعجز عن الانتماء فى «حفلة سمر». أما أهل بغداد فبفرارهم إلى الصمت يقدمون مبررات سيادة عالم القهر واستمراره.

على أن القهر يبرز نقيضه، ولايمكن الحديث عن سيادة مطلقة لسمة واحدة». لأن ذلك يعنى تحدد المجتمع فى وجه واحد من وجوه الحياة، وهو أمر مستحيل. وبرغم سيادة القهر وقوته فى عالم ونوس فإنه يخلق نقيضه ونفيه، وإلا انعدم الفعل الإنسانى الخلاق، وتجمدت الحياة ونضبت، وونوس يعى هذه الحقيقة؛ حقيقة تولد الجديد من أحشاء القديم، وحتمية هذا التولد فكيف يجسد لنا نقيض القهر؟

السمة الغالبة على أصوات الاعتراض على القهر فى عالم ونوس هى سمة السلبية المطلقة، والعجز عن عمل أى شىء من شأنه أن يكون بديلاً للتخلف والارهاب فالمملوك منصور فى «المغامرة..» يتوقف رفضه لما يجرى حوله عند حد تحذير جابر من الخطر المحدق. وحين يعرف بنية جابر فى الخروج بالرسالة، بالرغم من حصار حرس الخليفة لبغداد، لايفعل أكثر من الحزن لاندفاعه ونهوره. أما الرجل البغدادى رقم (٤) فإنه يقنع بمجرد الكلام أمام الحوانيت؛ وكلاهما لايقف بعيداً عن ساحة المعركة، وبرغم ذلك لم يطمح واحد منهما إلى اتخاذ موقف جاد وجدى.

وفى مسرحية «**الملك..**» يحرص الكاتب على إبراز زايد وعبيد، مشيراً بهما إلى البديل التاريخى للمجتمع المتهرئ المقهور؛ بيد أنهما لايفعلان أكثر من الحديث بثقة الدوجماطيقيين عن نهاية عصور التنكر، وحتمية العودة إلى العصور الموغلة فى القدم، حيث لم تكن هناك ملكية أو استئثار بالمال والجاه والنساء. وعلى الرغم مما فى حديثهما عن تطور المجتمع الإنسانى من فجاجة تشير إلى فهم رومانتيكى طوباوى، بل فهم خاطئ يتم على جهل ونوس بمصادر فكره الكلاسيكية إلا أن المرء يمكن أن يغفر لهما ذلك، لو كان قادرين على تقديم فعل إنسانى خلاق. وإزاء هذا العجز عن الفعل لم يكن بإمكان عبيد، العاشق الرومانسى، أن يقدم شيئاً إلى عزة. وهكذا تُساق الفتاة الحالمة بفارس بنبيل إلى قصر الوزير ليشير مصيرها إلى الأفق الثورى لعالم **ونوس**.

٤ ـ ٣

فرض توظيف أدوات التراث الشعبى التشكيلية والجمالية على نص ونوس المسرحى النسق العام لهذا التراث، وبشكل خاص نسق الحكاية الشعبية كما حددها «بروب» و«دندس» و«بانفيل»، وهو نسق يمثل حركة من السالب إلى الموجب على النحو التالى: (١٥)

الاختلال ← التوازن

أو من:

النقص ← تصفية النقص

والنسق العام لمسرحية «الفيل..» يتم على هذا النحو البسيط. فبعد أن كان زكريا واحداً من فقراء المدينة الذين يعانون شظف العيش، وقسوة الحياة، والعجز المادى والنفسى، تحول إلى حارس للفيل، مكافأة له على تملقه للملك. إن محاولة تقديم شكوى للملك تكشف عن التوجه السلطوى لديه. وحينما وجد الفرصة سانحة أمامه لتصفيه نقصه والصعود طبقياً، حول مأساة الجماعة إلى خلاص فردى له.

وإذا كان نسق «الفيل ..» نسقاً بسيطاً على النحو السابق فإن نسق «المغامرة» أكثر تعقيدا، وينطبق عليه النسق العام للحكايات الشعبية غير البسيطة، الذى قدمه كلود بريمون مع تعديل بسيط :

ارتقاء ← تدهور

عقاب ← رذيلة

فجابر مملوك ذكى، وشجاع مغامر، يحاول الصعود من هذه العبودية والفقر المتردى إلى موقف يمتلك فيه حريته ويحوز زوجة فاتنة وثروة. لكنه فى محاولة صعوده يرتكب رذيلة الصعود الفردى على حساب خدمة عدوه الطبقى ووطنه، فيكون جزاؤه فى نهاية المسرحية القتل. وهو نفس ما يحدث لعرقوب وعزة فى مسرحية «الملك ..»، ويعبر عنه النص على لسان الممثل الذى أدى دور عرقوب قائلا : (لم أعرف كيف ألتصق بالذين مثلى، ولم أعرف كيف أصل إلى الذين قبلى.)

وإذا كان الكاتب قد ترك زكريا بلا عقاب، برغم تحطيمه للقواعد الخلقية فإنه قد أنزل العقاب بالجماعة، لأنها هى التى أتاحت له أن يخونها، وهيأت الشروط التى تخلق الأفيال وتجعلها تتكاثر. أما فى «المغامرة ..» فإن العقاب ينزل بجابر، لأنه هو الذى سعى بنفسه إلى عدوه، عارضاً عليه خدماته، متصورا أن فى ذلك خلاصاً له من نقصه.

٤ ـ ٤

لقد قدم ونوس عالماً مسرحيا، رحب الجنبات، يتجلى فيه واقعنا فى صورة حادة الخطوط والألوان، محاولا أن يقدم نمطاً من فن المعرفة التى تحرص على التواصل مع جمهورها. وقد يتهمه بعضهم بالاخفاق فى محاولاته، وقد يراه بعضهم كاتبا يقدم حلما «محبطا» وهو معرض للرضوض النفسية فى الواقع العربى، وقد يرى فيه بعضهم كاتبا حسن النوايا، تقدم نصوصه عالما مدجنا عاجزا مهزوما يتمحور حول أداة قهره، إلا أن ونوس يقول لنا :

إنى أحلم بمسرح تمتلئ فيه المساحتان ؛ عرض تشترك فيه الصالة عبر حوار مرتجل وغنى، يؤدى فى النهاية إلى هذا الإحساس العميق بجماعيتنا وبطبيعة قدرنا ووحدته) ويجب علينا ألا نهوّن من شأن الحلم ؛ فهو دوماً جنين الواقع وأداة تحويله !

• هوامش

(١) راجع جورج قرم «النزاع بين التغيير واللاتغيير فى المجتمع العربى» ـ الباحث ـ العدد الأول. السنة الأولى. باريس ١٩٧٨.

(٢) محمد بدوى «مغامرة الشكل عند روائيى الستينيات» ـ فصول. العدد الثانى من المجلد الثانى. ص ١٢٨.

(٣) عن مسرح بريخت يمكن للقارئ العربى الرجوع إلى :

• برتولت بريخت « نظرية المسرح الملحمى» ترجمة. جميل نصيف. منشورات وزارة الإعلام. بغداد ١٩٧٣.

• رونالد جراى : «بريخت» ـ ترجمة نسيم محلى، مراجعة أحمد كمال زكى. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢.

• إبراهيم حمادة : آفاق فى المسرح العالمى، المركز العربى للبحث والنشر. القاهرة ١٩٨١.

(٤) النص فى بيير آجيه توشار «المسرح وقلق البشر» ـ ترجمة سامية أسعد. الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ١٣٧ / ١٣٨. القاهرة ١٩٧١

(٥) نفسه :

(٦) يقول بريخت : (المسرح الملحمى ليس شيئاً جديداً تماماً من ناحية الأسلوب، فهو فى طريقة عرضه ومحاجته، وفى تأكيده على الجانب الفنى، مرتبط بالمسرح الآسيوى القديم). راجع ص ١١٢ من «الرؤية الإبداعية» ـ مجموعة مقالات حررها هاسكل بلوك وهيرمان سالنجر. ترجمة أسعد حليم، ومراجعة : محمد مندور. سلسلة الألف كتاب، القاهرة ١٩٦٦.

(٧) آفاق فى المسرح العالمى، ص ٥٦.

(٨) سعد الله ونوس : «بيانات لمسرح عربى جديد» مجلة المعرفة، العدد ١٠٤، دمشق، أكتوبر ١٩٧٠.

وراجع أيضا مقدمة «مغامرة رأس المملوك جابر» ـ دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٧٧.

(٩) لسعد الله ونوس المسرحيات التالية :

١ ـ حكايا جوقة التماثيل، ومسرحيات أولى.

٢ ـ فصد الدم ومسرحيات ثانية.

٣ ـ حفلة سمر من أجل (٥) حزيران. اعتمدت على نسخة محفوظة، وسوف أشير إليها فى بقية المقال ب «حفلة سمر..» فقط.

٤ ـ سهرة مع أبى خليل القبانى. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٧٣.

٥ ـ الفيل ياملك الزمان» ـ فى مجلد واحد مع مغامرة رأس المملوك جابر» دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٧٧. وسوف أشير أليها بـ «الفيل ...»

٦ ـ مغامرة رأس المملوك جابر ـ وسوف أشير إليها بـ «المغامرة ...»

٧ ـ الملك هو الملك ـ دار ابن خلدون للطباعة، بيروت ١٩٧٧. وسوف أشير إليها باسم «الملك ...».

(١٠) يبرز أثر يونيو فى روايات من مثل «مخلوقات فاضل العزاوى الجميلة» و«الأشجار واغتيال مرزوق» لعبد الرحمن منيف، و«عودة الطائر إلى البحر» لحليم بركات، وغيرها. وفى دواوين مثل «شجر الليل» لصلاح عبد الصبور، و«مرثية للعمر الجميل» لأحمد عبد المعطى حجازى، و«البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» لأمل دنقل. أما فى المسرح فقد ظهر ذلك فى «الدراويش يبحثون عن الحقيقة» لمصطفى الحلاج، و«النار والزيتون» لألفريد فرج، و«أغنية على الممر» لعلى سالم، و«الزجاج» لميخائيل رومان. وهذه مجرد أمثلة فحسب.

(١١) الفيل ص ٧٨

(١٢) الفيل ص ٣٨

(١٣) ثمة مقال طويل، يدرس فيه صاحبه التشابهات بين النصين، وينتهى إلى تأكيد أن ونوس قد قام بما يشبه عملية «التمصير» على طريقة محترفى الكتابة التجارية فى المسرح المصرى. والكاتب يرى أن تحول بطل «الرجل هو الرجل» لبريخت يبدو لنا مبرراً، على حين نشعر بعدم الاقتناع بصدد تحول أبى عزة فى «الملك ...» إلى ملك من طراز بطريركى. على أن الكاتب يرى أن ونوس استطاع أن يحمل مسرحيته تفسيراً للسلطة البورجوازية، من وجهة نظر ماركسية، وهو مالم يقم به بريخت. وعلى حين يرى أحمد الحمو كاتب مقال «الموقف الأدبى» ذلك فإن ناقداً آخر هو خليل النعيمى يحلل مسرحية ونوس انطلاقا من فشله فى القيام بالتحليل السيوسيولوجى الطبقى، برغم إيحائه بذلك من خلال النص. وفى تقديرى أن بريخت قد نجح فيما يريد تقديمه، وهو إمكانية تفكيك الإنسان كأنه سيارة، ثم تركيبه مرة أخرى على نمط آخر مختلف. أما رأى النعيمى فيمكن أن يوصف بالجودة بعد تنقيته من لهجته الإيديولوجية. راجع :

• أحمد الحمو : (الملك هو الملك» أم «الرجل هو الرجل» ـ بين سعد الله ونوس وبرتولت بريخت). الموقف الأدبى، العدد ٨٦، يونيو ١٩٧٨. دمشق.

• خليل النعيمى : الكتابة المفهومية ومسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس. الباحث، العدد التاسع، السنة الثانية، باريس ١٩٧٩

(١٤) راجع ـ على سبيل المثال ـ حكاية الحمال والبنات فى ألف ليلة وليلة.

(١٥) راجع المقال الممتاز لسيزا قاسم عن «المفارقة فى القص العربى المعاصر». فصول. العدد الثانى من المجلد الثانى.

أنتونان أرتو



ومسرح القسوة



يعد «أنتونان أرتو ١٨٩٦ ـ ١٩٤٨ من كبار رجال المسرح ، وعلى الرغم من أنه كان فى حياته ممثلاً ومخرجاً شبه مغمور ينتقل من مصحة عقلية لأخرى ، فإنه ترك عدة مؤلفات مهمة ، يأتى فى مقدمتها كتابه «المسرح وقرينه» Le Théâtre et son Double ، الذى وضع فيه أسس المسرح الحديث ، وكان له تأثيره فى كتاب المسرح الغربى المعاصر.

كان «أرتو» يرفض مفهوم المسرح السائد فى النصف الأول من هذا القرن ؛ ذلك لأن المسرح الغربى ، فى نظره ، لم يكن ـ بعد ـ قد خرج إلى الوجود ، وأن إنشاءه على أسس جديدة لابد أن يؤدى إلى خلق عالم وإنسان جديدين . فالمسرح مرتبط فى ذهن «أرتو» بالكون ؛ وهذا ماتعلمه من المسرح الشرقى أو ـ بالأحرى ـ من المسرحين اليابانى والهندى . فكتاب Bharta Natya Castra ، وهو من أقدم الدراسات عن المسرح فى العالم ، يقول على لسان الإله «براهما» Brahma : «لقد خلقت المسرح مطابقا لحركة العالم ... وللمعرفة المقدسة ، وللعلم وللأسطورة ... ولسوف يكون مكانا للعلم وللترفيه لجماهير الناس» .

وفكرة أرتو عن المسرح جاءت مطابقة لكلمات براهما ؛ فهو مُولد لطاقة خلاقة ، ولكن على المسرح أن يهدم ماكان قائما قبل البناء الإيجابى الجديد . ومن هنا يأتى مايطلق عليه عبارة l'action négative ، أى حركة الهدم السلبية . وهى ليست بغريبة على هذا المسرح ، بل إنها جزء من طبيعته وجوهره . ولفظ القسوة إنما يعبر عن حركة الهدم الأساسية هذه ؛ فلا هدم بلا دمار ودماء وألم . وتدهور المسرح يرجع إلى أنه قد «قطع الصلة مع روح الفوضى l'anarchie المتأصلة فيه» . [1] لذلك صار لزاما على المسرح أن يثير القلق ، وأن يُسْهِم فى خلق الثورة التى ستحدث حتما فى عالم يسير نحو الفناء ، ليعود إلى وجود جديد . وهو فى هذا يساير فكر هيجل الجدلى فى القضية ، والنقيضة ، والتركيب thése, antithèse, Synthèse . فالكون عند أرتو مطابق لنظرية هرقليطس عن العالم من حيث إنه دائم الحركة والتغير ؛ أى إن الحياة والكون قد انبثقا مما أطلق عليه اليونانيون اسم فوضى المادة Chaos ليعودا إليها مرة أخرى ، ثم ليخرجا فى شكل مختلف ؛ وهذا مايسمى بالعودة الأبدية . ومن ثم فإن حركة التدمير فى المسرح إنما تساير حركة الهدم الكونية .

وعندما أسس أنتونان أرتو مسرح «ألفريد جارى» Théâtre Alfred Jarry فى عام ١٩٢٦ اقترح موضوعا للعروض أسماه «الأحداث الجارية» l'actualité . وهو يعنى ، على حد قوله ، «الأحداث المعبرة عن حالة الفرنسيين الحالية» [2]

وقد أدخل فى البرنامج مسرحية «الأطفال على مقعد الحكم» Les Enfants au pauvoir من تأليف «روجر فتراك» Roger Vitrac ؛ وهى تمثل تحلل الفكر الحديث . فالثورة فى المسرح ذات شقين ؛ اجتماعى وفلسفى ، وسلاحها : «الفكاهة فى جميع صورها ، وهدفها : الضحك المطلق ؛ الضحك الذى يبدأ من الجمود الأبله ليصل إلى هزات البكاء العظيمة» [3] .

ويضيف أرتو إلى الفكاهة والسخرية «اللامعقول» ، الذى يفجر «القوى الهدامة» Les Forces négatives الكامنة فى اللاشعور ، وهو يدعونا إلى التساؤل عن أسس التفكير المنطقى ، وقيمته . فالمسرح لايتوجه إلى «الفكر» البشرى ليدعوه فحسب إلى التذمر والثورة على المنطق القائم ، بل يبغى غزو العاطفة كذلك لتحريكها عن طريق «أقصى طاقة للتعبير» le maximum d'expression ، مصحوبة

«بالجرأة القصوى» **le maximum d'audace** ، حتى يشعر المشاهد بأنه قد سُجن فى مصيدة من الهذيان ، وأنه اندمج وامتزج بحق فيما يجرى على خشبة المسرح : «إن مانبحث عنه هو التأثر المغرض ، والقدرة على التحلل المرتبطة بالحركات وبالكلمات ، والواقع بوجهيه الأمامى والخلفى ، والهذيان الذى اخترناه وسيلة درامية أساسية»[٤] .

ونرى كلمة **«l'actualité»** أو الأحداث الجارية وقد تجردت فى كتاب «المسرح وقرينه» **Le Théâtre et son Double** من مفهومها الاجتماعى لتعبر فقط عن «أصالة الأحداث» **l'authenticité des Faits** . وهى تأخذ أيضا بُعدا فلسفيا ميتافيزيقيا جديدا مرتبطا بالمصير الإنسانى . فأرتو يكتب إلى **Roger Vitrac** قائلا : «إذا أردت أن تخلق مسرحا للدفاع عن بعض الأفكار السياسية أو غيرها فإنى لن أتبعك فى ذلك ؛ إذ لايثير اهتمامى فى المسرح سوى ماهو مسرحى أساساً . إن استخدام المسرح لنشر أى فكرة ثورية – إلا فيما يتعلق بالروح – يبدو لى محاولة وضيعة جداً ، ومنفرة جدا لاستغلال الأوقات والفرص السانحة»[٥] .

لم يعد أرتو يهتم إلا بكل ماهو إنسانى ؛ حتى فى الأسطورة وفى كتب الأديان السماوية ، أصبح لايرى إلا ماهو متعلق بقضايا البشرية جمعاء . فما يلفت نظره «فى سفر **Zohar** هو قصة الرابى سيمون التى تلتهب كالنار وهى معاصرة لنا كالنار»[٦] . ذلك أن أمثال هذه القصص باقية أبد الدهر ، لأنها تمس البشرية كلها ، وتثير الأسئلة حول مشكلاتها وعلاقاتها وقضاياها الجوهرية على مر العصور . والمسرح يهدف أساسا إلى إعداد الإنسان «للثورة الميتافيزيقية» من أجل تقدم جذرى فى مصيره ، ولحل ما يبدو مستعصيا بل مستحيلا فى حالة البشر الراهنة . إن اختيار أرتو للمسرح أداة لتوصيل أفكاره يرجع إلى أنه كما يقول : «ليس فيلسوفا حقيقيا» بل مفكر يكشف عن آرائه عن طريق الفن . وأفضل وسيلة للتعبير [illegible] تعتمد على [illegible] نوع من التأثر الجمالى **emotion esthétique** ؛ فهو يبحث دائما عن «التأثر ، وأن يتأثر معه الناس جميعا»[٧] وهو يجد فى لغة المسرح موصلا جيدا لفكرته ، وأسلوبا للاتصال [illegible] بغيره من الناس . فالمسرح ليس هدفا فى حد ذاته ، بل هو «يستخدم لكشف جديد عن الواقع الحقيقى للإنسان والعالم . والمسرح ، كالأسطورة ، قائم على «روح متوغلة» فى القدم ، وهو وسيلة للإقناع عن طريق القلب والمشاعر . وهو لايقلد الحياة بل يعيد خلقها ، ويهيىء المشاهد لتقبل فكرة حقيقة الوجود والإنسان . وهذه الحقيقة كامنة فى داخل النفس ، وعلى المسرح أن يستشفها ويخرجها إلى النور . إنه تجربة لسبر الأغوار ولمعرفة الحدود ؛ «فالشخصيات تذهب إلى أقصى دوافعها وأفكارها ، وتصل بذلك إلى الحقيقة ؛ وهذا ما يهدف إليه المسرح»[٨]

حين تبلغ الحقيقة النفسية للشخص أقصى درجاتها فإنها تفقد طابعها الفردى المتغير لتصبح حقيقة عامة ثابتة . والمسرح يسمو بالمشاهد الذى يجد نفسه قادرا على تأمل حقيقة الوجود ؛ تلك الحقيقة التى عرفها الإنسان فى بدء الخليقة ثم فقدها بفعل الحضارة ، أى بفعل الثقافة القائمة على المنطق والمنهج العلمى التجريبى . وقد ذهب أرتو يبحث عن تطبيق لفكرته المثالية عن المسرح إلى المكسيك ، وذلك لاكتشاف سر العمل الدرامى الحقيقى الذى يمتزج بالحياة ، ويعى أصولها ، ويعبر عنها فى بعدها الكونى . إن فكرة مثل هذا المسرح لاصلة لها بمفهومنا الحالى عن القواعد الجمالية ؛ حيث إننا نظن أن «العمل الفنى والعمل الجمالى يهدفان إلى التسلية وإحداث أثر غير ملحوظ خارجى وعابر»[٩] ، فى حين يعنى المسرح فى نظر أرتو الممارسة **praxis** والحركة الديناميكية الخلاقة . إنه ينتمى إلى الطوطمية **totémisme** ؛ أى إلى تلك الثقافة الملموسة ، المجسدة والدائمة الحركة؛ لذا يكتب أرتو : «إن الطوطمية هى كالممثل ، لأنها تتحرك ، وهى قد جعلت للممثلين ؛ وكل ثقافة حقيقية تعتمد على الوسائل البربرية للطوطمية. إنى أرغب فى عبادة الحياة البرية ، أى تلك الحياة التلقائية كلها»[١٠] . والمسرح ، كما ذكرنا سابقا ، يهدف إلى هدم كل شىء من أجل الوصول إلى الجوهر بالطرق المسرحية ؛ وهو أيضا يميط اللثام عن خطورة العودة إلى الأصل والجوهر أو إلى فوضى المادة بوسيلة أخرى . ذلك أن المسرح يعود إلى منبع الخليقة لفهم معناها ، ولتتبع معنى حقيقة الكون والحياة وحركتها ، بل «إن المسرح هو فى الواقع أصل الخليقة»[١١] . وفوضى المادة هاوية سحيقة تكمن فيها حقيقة أصل الكون ، ولكنها حقيقة قاتلة ، لا يقوى الإنسان عليها ، لأنها نقيض الحياة والوجود ؛ فهى منبعها ومقبرتها معا . وفلسفة الصيرورة التى يعتنقها أرتو هى عودة إلى فوضى المادة ، إلى الدمار ، ولكنها عودة مؤقتة ، تهدف إلى خلق جديد فى شكل جديد . إنها «القسوة» كما يفهمها أرتو . فالقوة السلبية أو التدميرية التى تكمن فى المسرح هى أساس «الشر» أو «الرعب» فى كل عمل درامى ؛ وكل مسرحية يجب أن تحتوى على قدر منه . فالمسرح ، مثله فى ذلك مثل الطاعون ، عليه أن يوحى «بالقوى السوداء» الكامنة فى الوجود ، التى ستؤدى حتما بنا إلى الموت والفناء. والقسوة هى إذن حركة الحياة المؤدية إلى الموت والعدم ، وهى تعبر عن الشىء النابع من المادة نفسها .

فإذا كان **Leibniz** ينظر إلى الشىء وكأنه شرط أساسى لوجود عالم لايصل إلى مرتبة الكمال فإن أرتو يرى فيه محصلة «لامتداد» المادة و«سمكها» و«ثقلها» من ناحية ، ولحركة الكون من ناحية أخرى . والقسوة تعنى أيضا «القانون» أو «الناموس» الذى ينظم الكون ، ويتمثل فى الحركة الدائرية للكواكب . وهو ينم عن الدقة والتوجيه المطلقين ، ويذكرنا بمفهوم شوبنهاور للإرادة التى تسير الكون والكائنات الحية ، وتسمى حينئذ «غريزة حب البقاء» ، التى يطلق عليها أرتو اسم «الشهية للحياة **l'appétit de vivre** » وهذه الإرادة أقوى من الإله الخالق للكون الذى يرمز إليه أرتو بلفظ **Démiurge** ومهمته صنع الكون والحياة فحسب ، دون التدخل فى تسييرهما ، بل إنه هو نفسه يصنع مايصنع بدافع تلقائى : «إن الإله الخفى عندما يخلق فهو يطيع القانون القاسى للخلق ، الذى يفرض عليه نفسه ، وهو لايستطيع الإحجام عن الخلق.»[١٢]

وهذه الفكرة عن أن الإله صانع يخضع للناموس الكونى ليست بجديدة ؛ فهى مستقاة من الفلسفة اليونانية القديمة ، ومهمة المسرح هى التعبير عن الناموس الكونى الذى يتمثل على المستوى البشرى فى التعلق

بالحياة وحب البقاء ، ولكنه يتخذ أيضا شكل القدر الذى يُسير ويحدد سلوك الإنسان ومستقبله . وأرتو يشير فى إعجاب إلى دور القدر فى مسرحيات « مترلنك » قائلا : « إن القدر اللاشعورى فى المسرحية اليونانية القديمة يصبح عند مترلنك المبرر لوجود الفعل ؛ فالشخصيات ليست سوى دمى يحركها القدر » .(١٣)

والمسرح يكشف لنا عن غياب الحرية الإنسانية ؛ ففكرة التوجيه أو التسيير القدرى تبدو واضحة فى شخصية Cenci بطل مسرحية أرتو التى تحمل هذا العنوان ؛ فهو يتقبل قدره ، ويصبح قاسيا مثل القانون الكونى . ويعترف بذلك فى قوله : « إننى أبحث عن الشىء وأفعله لأنه قدر ومبدأ . لن أستطيع الصمود أمام قوى بداخلى تتحرق شوقا للركل » .(١٤)

والاقتناع بعدم وجود الحرية الإنسانية يعنى استبعاد فكرة القواعد الأخلاقية الثابتة والعامة Amoralisme . وفى هذه الحالة تفقد مفاهيم الخير والشر معناها المطلق ، وتصبح نسبية ، خاضعة لآراء الفرد واختياره . فكيف يمكن قبول القوانين الأخلاقية العامة ؛ وكيف نخضع لفكرة الثواب والعقاب ، إذا كان الإنسان مسيرا وتابعا لحركة الحياة والكون التى ليس له فيها أى يد ؟ إن الشر يكون حينئذ هو عدم مسايرة حركة الكون فى قسوتها واتجاهها إلى تحطيم كل ما هو قائم . لذا فأرتو يعبر عن رغبته فى الوقوف بمعزل عن قواعد الأخلاق حينما يصرح :

« إننى أريد أن أرتفع إلى مستوى ماهو فوق الخير والشر لأصل إلى معرفة هذه الحياة الكونية التى تمنح كل تلك القوة لطقوس إيلوزيس Eleusis السرية » .(١٥)

فالمفهوم الميتافيزيقى للمسرح يهدف إلى إجراء مصالحة بين الإنسان وفلسفة الصيرورة المعبرة عن اتجاه الكون إلى الفناء .

وكما يرفض أرتو بناء المسرحية على قواعد أخلاقية ثابتة فهو يقصى أيضا فكرة « البنية النفسية » للشخصية ، التى تهدف إلى استكشاف اللاشعور الإنسانى ؛ لأن مثل هذا النوع من الشخصيات لايصلح إلا لمسرح « أخلاق وجراحى » يكون امتدادا للمسرح الطبيعى الذى نشأ فى النصف الأخير من القرن الماضى . فالبناء النفسى للشخصية يجب أن يقدم بأسلوب « ميتافيزيقى » ، يقوم على الرموز والاستعارات . وعلى الكاتب أن يصل إلى الجذور النفسية والأسطورية للإنسان كى يحدد معالم شخصياته . ومسرحية Les Cenci التى كتبها أرتو تقوم ـ مثلها فى ذلك مثل أسطورة أوديب ـ على الاتصال الجنسى بين المحارم inceste . فالموضوع إذن عام ، وهو ينتمى إلى عهد ماقبل التراجيديا الإغريقية ، على الرغم من أن مسرحية Les Cenci تصور حادثة وقعت حقا فى إيطاليا فى القرون الوسطى . إن عرض موضوع يمس البشرية وقضاياها الأزلية والقدرية يعطى للمسرح بعدا إنسانيا شاملا . لذا فأرتو يرغب فى أن يستبدل بالتفصيلات النفسية للشخصيات مايسميه « ميتافيزيقية الكلمة والحركة والتعبير » .(١٦) وهو يهدف بذلك إلى إقلاق المشاهد بعرض موضوعات أساسية كونية وإنسانية . ولكن كما يبغى أرتو العودة إلى حقيقة ماقبل المنطق ؛ إلى حقيقة الأساطير وفوضى المادة التى ترمز إليها أسطورة ديونيزوس إله الخمر ، فإنه يريد أيضا عرض « الواقع » على المسرح .

ويأخذ هذا الواقع فى مفهوم أرتو معنى الهذيان والوضوح ، والجنون والحكمة . وقد وجد كاتبنا ماينشده فى مسرحية أنشودة الأشباح Sonate des Spectres لستريندبرج . وهو يفسر ذلك بقوله :

« إنها ـ أى المسرحية ـ تذكر بالقصص القديمة ، حيث يكون الشخص الأقل وعيا والأكثر جنونا هو فى الواقع الأكثر تعقلا ؛ وهو فى ذلك يمتلك حل كل العقد » .(١٧)

ويبدو أن أرتو يرغب ـ مثلما فعل نيتشه ـ فى أن يستبدل بالعقلانية والمنطق الحكمة المنبعثة من المسرح التراجيدى اليونانى . فالتراجيديا هى امتزاج الإلهين ديونيزوس وأبللو . فإذا كان ديونيزوس يرمز للحقيقة القاتلة ممثلة فى العودة إلى فوضى المادة والقوة الدافعة المنبعثة منها ، فإن أبوللو يرمز إلى الجمال والنقاء والصفاء فى الشكل الخارجى . وعندما يندمج الإلهان فإن ديونيزوس يفقد خطورته على الحياة البشرية ليصبح رمزا للحياة فى اتجاهها نحو المستقبل لخلق أشكال جديدة . لذا فإن أرتو يقول :

« المسرح يمتزج بقدر العالم من الناحية الشكلية . وهو يتساءل عن قضية التعبير بواسطة الأشكال » .(١٨)

وهويحقق التركيب Synthese بين قوى الحياة الدافعة وشكل الحياة الخارجى . ولقد حاول نيتشه أن يبرز خصائص المسرح الموسيقى الراقص بواسطة هذا التركيب ، ولكن أرتو يحلم بتحقيق المسرح المتكامل أو « المسرح الشامل » . لذا فهو يرغب فى التحرر من القواعد المسرحية وإدماج « أكبر قدر من التعبير فى أكبر قدر من الجرأة » ، مستغلا فى ذلك إمكانات الإخراج كافة

إن أرتو يطلب عرض الموضوعات والمواقف بكل موضوعية ممكنة ، ولكنه يرفض المدرسة الواقعية ؛ حيث إن الواقع الحقيقى إنما يكون عند « ملتقى الواقع بالخيال » ، ويمكن الوصول إليه عن طريق : « الإخراج الذى يبتعد عن التكلف ليلتقى بالواقع الأكثر واقعية من الواقع ، وذلك عن طريق الأشياء والرموز المباشرة » .(١٩) وعلى الإخراج أن يحقق فكرة أرتو عن « شاعرية المكان » المرتكزة على اللغة الملموسة ، التى ينطق بها كل مايجرى ومايوجد على المسرح . وهذه اللغة تنبعث إلى حد بعيد من الديكور « الحقيقى » الذى يجعل المشاهد يتعايش مع أحداث المسرحية نظرا لواقعيته . فالأشياء التى تأخذ مكانها على المسرح هى أكثر تعبيرا عن نوايا المؤلف من لغة الكلام . لذلك يميل أرتو إلى تقريب فكرته المجردة إلى ذهن المتفرج بإعطائها شكلا ملموسا . ومن أمثلة ذلك : « أن يرى الشخص الذى يلعن الآلهة جسما ماديا يظهر أمامه فجأة يكون صورة حقيقية للعنة التى يتفوه بها » .(٢٠)

ومثل آخر هو صنع كائن ذى مظهر مقلق يرمز للخطر الكونى المُحْدِق بالإنسان ، ويكون مرادفا للتنين فى المسرح الصينى أو مسرح جزيرة بالى . وفى مسرحية « نافورة الدم » يرمز الكاتب للقسوة الكامنة فى الطبيعة بأن يجعل شابا يقول متعجبا : « آه ، إن هذا العالم يبدو مستقرا جدا » ، ولكن الواقع يخالف هذا القول : « حينئذ نرى نجمين يتصادفان

ومجموعة من السيقان واللحم الحى تسقط مع الأقدام والأيدى والشعر والأقنعة والأعمدة والأبواب والمعابد والأنابيق ... »[٢١]

والأشياء التى تجسد الفكرة المجردة وترمز إليها يجب أن تختار بدقة ، إذ يجدر أن تكون رمزية إلى أبعد حد ، ومعبرة إلى أقصى درجة ، فإن أرتو فوضوى بطبعه ، ولكنه يرنو إلى اكتشاف ثوابت للتعبير المسرحى ، هى مايسمى بالأشكال والرموز النمطية . فالدائرة مثلا تأخذ قيمة رمزية فى مسرح أرتو ؛ فهى فى آن واحد «أداة» Objet و«شكل هندسى Figure وحامل مسرحى Support Scénique ؛ أى إن العرض المسرحى يصبح دائرياً،والدائرة ـ بوصفها أداة ـ تبدو فى مسرحية Les Cenci فى هيئة العجلة المخصصة لتعذيب البطلة «بياتريس» المتهمة بمحاولة قتل والدها . ولكن تلك العجلة ترمز أيضا إلى الإرادة أو الناموس الذى يفرض على الكون حركة دائرية ودورية مابين الوجود والعدم ، ويشرح أرتو ذلك قائلا : «عندما كتبت Les Cenci فاننى أخضعت تراجيديتى لحركة الطبيعة ؛ لتلك الحركة الدائرية التى تُسير النبات والكائنات ، والتى تكمن فى الثورات البركانية للأرض »[٢٢]

وفى مسرحية «نافورة الدماء» يرمز أرتو إلى القسوة الكونية بصوت عجلة تدور ، أما فى Les Cenci فالعجلة مرتبطة بالأسر . وأرتو يجمع بينهما حين يقول : «العجلة تدور والسجن يصرخ »[٢٣] . فالعجلة إذن رمز للتكفير عن الذنب ، ولكنها أيضا تمثل القدر ، وتكون جسما ماديا معبرا عن قانون دائرى محدد ، يسيطر على العالم . فمثلا تتخيل بياتريس وهى على عتبة الموت قدرا دائريا ، وهى تخشى أن تعود فى زمن من الأزمان إلى شكل ما من أشكال الحياة تقابل فيه من جديد أباها . فالكاتب يوحى إلينا بفكرةتناسخ الأرواح ، وهى فى نظر الهندوس أقسى درجات الجحيم .

وفى مسرحية Les Cenci أيضا تصبح الدائرة شكلا تكوينيا قائما على تجمع الممثلين الذين يتحركون مكونين دائرة يحبس فى داخلها الأبطال الذين يشعرون بدورهم بأنهم مطاردون من كل جانب ، وأن لا أمل لهم فى الخلاص . وفى الفصل الثالث من المسرحية تتكون الدائرة على مراحل ، ممثلة فى ذلك طوق الحقيقة وهو يقفل على المجرمين . فعندما أشيع نبأ مقتل الأب انتشر الحراس فى هيئة «نصف دائرة» وكأنهم يبغون تضييق الخناق على الشخصيتين النسائيتين : بياتريس ولوكريتيا ، ولكن عند اكتشاف الجريمة اكتملت الدائرة ، وأخذت تضيق شيئا فشيئا حول عائلة Cenci ، رامزة بذلك إلى القدر الذى يلاحق الأسرة . فالدائرة إذن تمثل آلة جهنمية تغلق على ضحاياها .

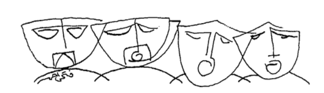
والدائرة تحدد أيضا شكل العرض المسرحى ، وتتيح الاتصال والاندماج بين الجمهور وخشبة المسرح فقدماء الإغريق تخيلوا مسرحا دائريا يحيط فيه المشاهدون بالممثلين ، ولكن أرتو يطلب العكس ، بحيث يلتف الممثلون حول المتفرجين . عندئذ يشعر المشاهد بأنه جزء من العرض ، ويزداد الاندماج ، ويبلغ التأثر مداه . وكان أرتو قد طالب فى «البيان الأول لمسرح القسوة» بإلغاء خشبة المسرح ، واستخدم الأركان الأربعة للصالة المستطيلة التى تذكر بدور العبادة بدلا منها ، وذلك لإعادة روح القدسية إلى المسرح . وعندذاك يصبح المشاهد فى منتصف العرض الذى يجرى من حوله . ولكن المتفرجين سيحيطون بدورهم بالممثلين ، ذلك لأن أرتو يحدد أيضا «مكانا مركزيا» فى منتصف القاعة ، أى فى وسط المتفرجين ، ليجرى فيه الجزء الأكبر من الأحداث . هذا التبادل الدائرى بين الممثلين والمتفرجين يزيل الفاصل بين هؤلاء وهؤلاء فيصبح الاندماج بين المسرح والمتفرج مكتملا ، وتصبح الدائرة هى الوسيلة لإزالة كل «تباعد» distanciation عن المسرح .

إن أرتو يرغب فى الوصول إلى حقيقة الإنسان ، ولكنه ـ كما قلنا ـ لايحبذ المسرح السيكولوجى الذى يقوم على دراسة التطورات الانفعالية والعاطفية للشخصيات تبعا لمواقف معينة ، بل هو يكتفى باستعراض بعض الخصائص الداخلية لشخصيات انفعالية نمطية ، ويسمى الشخصيات الخالية من الانفعال «دمى» ، ولكن كل شخصياته لاتخرج عن كونها رموزا متحركة .

والتمثيل أيضا ذو طابع رمزى ، يعطى بعدا إنسانيا عاما للدور . فأرتو نفسه كان يمثل بأسلوب يبعد عن الواقعية ويقرب من التكلف . فمثلا عندما كان يمثل دور شارلمان فى مسرحية Huon de Bordeaux تقدم نحو العرش وهو يمشى على أربع ، وعندما طلب منه المخرج تغيير أسلوب تمثيله قال له : «آه ! إذا كنت **تريد التمثيل الواقعى فهذا شىء آخر !** » **فأرتو يبغى الوصول إلى نوع من الحقيقة المطلقة ، وهى** أسمى من الواقع . ولذا **فهو** يطالب بأسلوب فى التمثيل يطلق عليه اسم «الشفرة» لرمزيته ، ويطلب من الممثل أن يخرج تماما من شخصيته الأصلية ليندمج فى الدور ، وليكون أيضا أداة طيعة فى يد المخرج .

أما حفلة العرض فستكون «وحيدة» ، لامثيل لها ؛ فالعرض لايتكرر بل يتجدد فى كل ليلة ؛ ذلك لأن المسرح قرين الحياة ، وعليه أن يعطى انطباعا بالمباغتة والمفاجأة اللتين تميزان أحداث الحياة . ولكن برغم تلك التلقائية البادية فإن الإخراج والتمثيل لم يتركا للصدفة ، بل إن كل شىء سوف يكون محسوباً بدقة ونظام وانضباط ، مثل حركة الكون ، كما أن كل حركة وكل خطوة يجب أن تُخطط بدقة كما هو الحال فى الرقصات الإيقاعية لمسرح جزيرة بالى .

وفيما يتعلق بالملابس فإن أرتو يرفض الزى الحديث ؛ ذلك أن المسرح يقدم قضايا تمثل البشرية جمعاء ، دون التقيد بمكان أو زمان . وإذا كان كاتبنا يحبذ الزى الواحد ، كما هو الحال فى مسرح النو No اليابانى ، فإنه ـ مع ذلك ـ يقدر استحالة ذلك فى المسرح الغربى . وهو يكتفى بثياب العصور القديمة لإضفاء القدسية والجلال على العرض . فالثياب والديكور وكل ما يشغل حيزا على خشبة المسرح ، يسهم فى خلق «لغة مسرحية» تخرج عن نطاق المنطق والفكر المجرد لتصبح لغة ملموسة ؛ إذ إن الحواس هى الوسيلة الوحيدة للمعرفة الحقة ، والمسرح هو التقاء الفكرة بالحركة لينتج ما يسميه أرتو لغة الجسد أو البدن ؛ وتقوم على حركات الممثل . وقد فكر أرتو فى إخراج رقصات باليه تعبر عن أفكار مجردة عن طريق حركة الجسد ، كالرغبة والنشوة والموت واليأس والأمل وغيرها من المشاعر والأحاسيس .



«ولغة الجسد» مكونة من إيماءات إشارية Gestes - Signes ، تخلق مايشبه الأبجدية الهيروغليفية ذات الأبعاد الثلاثة ، وتقترب من البانتوميم . ولكن أرتو يميز بين نوعين من البانتوميم : النوع الأول يسمى Idéographie ، وهو ترجمة مباشرة للفكر عن طريق رموز حركية تمثل أشياء ذات معنى رمزى ؛ أما النوع الثانى فمكون من حركات بديلة للكلام ؛ فالحركة هنا تعبر عن كلمة أو جزء من جملة ، فى حين تمثل الحركة فى النوع الأول : «أفكارا ومظاهر للطبيعة بطريقة فعلية ملموسة ؛ أى إنها تذكر دائما بأشياء وتفاصيل طبيعية ، مثل اللغة الشرقية التى ترمز إلى الليل بشجرة ينام فوقها عصفور قد أغمض عينا ويستعد لإغماض الأخرى» . (٢٤)

والبانتوميم من النوع الإيديوجرافى تفصح عما يجول بذهن الإنسان عن طريق إبراز سهواته actes manqués وشروده ، ولكنها قبل كل شىء تعطى للمسرح بعدا فكريا . فالحركات التى تمثل أبجدية إشارية هى نوع من الأبجدية السحرية التى توحى بحقيقة الكون . والحركات تترجم بموضوعية «الحقائق الخافية» المتعلقة بخروج الحياة من فوضى المادة ، وبتطور العالم فى اتجاهه الدائم نحو المستقبل . فالحركات تعبر عما تعجز عنه لغة الكلام ؛ وهى تتيح للمسرح أن يرجع إلى أصله الدينى والميتافيزيقى . إنها لغة الجسد التى تعيد إلى الإنسان كل ذاته ، وتقضى على الفواصل بين الروح والمادة من ناحية ، وبين الشعور واللاشعور من ناحية أخرى ، فينتج عن ذلك اندماج وتطابق بين المجرد والملموس . وكما أن إشارات الممثل فى مسرح النو توحى بحركات الكون فإن المسرح عند أرتو يعكس «نوعا من الميتافيزيقا المتحركة» ، التى تسمو بالفكر الإنسانى إلى أقصى درجات المعرفة . ولغة الإشارات والحركات هذه يجب أن تصحبها صرخات نابعة من الجسد كى تعيد الإنسان إلى لغة ماقبل الكلام . فالصرخات تصبح وسيلة للتعبير المباشر عن الإنسان ، بعد القضاء على الفوارق والفواصل المفتعلة بين الروح والمادة ، والشعور واللاشعور . فالروح فى نظر أرتو ليست سوى نوع راقٍ ومتطور من المادة ؛ أما اللاشعور فقد نتج عن الحياة فى المجتمعات المنظمة ، بحيث أدت المفاهيم السلوكية إلى كبت كثير من غرائز الإنسان ، وإلى تهذيب لغته بحيث ارتبطت بمناهج تفكير وطرق تعبير معينة . ومما هو جدير بالذكر أن الدراسة التى قامت بها «جانفييف كالام جريول» Geneviéve Calame Griaule عن الكلام عند قبيلة الدوجون La Parole chez les Dogons تبين أن الكلمة عند البدائيين فيما قبل الحياة فى مجتمعات منظمة لم تكن سوى وحدات صوتية phonémes لاتصل إلى أن تكون لغة من كلمات وجمل مبنية على أسس وقواعد نحوية .

«إن الأسطورة عند الدوجون تصف (طفولة) الإنسانية . فالبشر الأولون ، مثلهم فى ذلك مثل صغار الأطفال ، أو مثل الصم والبكم . يعبرون عن أنفسهم بالإشارات والأصوات والهمهمة ، مكونين بذلك وسيلة مبسطة وبدائية جدا للعلاقات الاجتماعية» . (٢٥)

وأهل قبيلة الدوجون يعتقدون أن الكلمة تنبع من أعضاء جسم الإنسان وليس من روحه أو فكره ؛ فهى تولد فى القلب والرئتين والبنكرياس والطحال والحنجرة والفم

وإذن فأرتو يرغب فى العودة بلغة المسرح إلى مرحلة الكلام البدائية ، ومن ثم فإن الصرخة تعبر عن الرعب والقسوة المنبعثين من قسوة السلوك الإنسانى ، ومن المادة فى خضوعها للإرادة الكونية . لذا فإننا نجد فى مسرحية les Cenci عبارة «السجن يصرخ والعجلة تدور» ، بمعنى أن الشىء المادى أو المادة نفسها تصرخ حين تدور عجلة الزمن والكون ؛ فهذا يعنى فناءها . والصرخات تتطور أحيانا لتصبح تنهدات أو أنينا ، معبرة بذلك عن مختلف الأحوال الإنسانية . ففى مسرحية «الحجر الفلسفى» ، وهى من نوع البانتوميم ، يعطى أرتو هذا التفصيل بالنسبة لدور البطلة : «إن رغباتها وأمانيها اللاشعورية تترجم عن طريق تنهيدات مبهمة وأنين وتوجع» . (٢٦) والصوت البشرى يسهم فى خلق جو سحرى ، يمتزج الواقع فيه الخيال ، فيولد ذلك نوعا من «الوهم» اللازم عند المشاهد . لذا فأرتو يقول عن الممثلين فيما يختص بالصوت : «إن كل واحد منهم سيكون له صوت متميز ومتباين ، يقع بين درجة الصوت الطبيعية والتصنع المثير للأعصاب» . (٢٧) وللحصول على الأثر المطلوب بالنسبة للصوت فإن أرتو يطلب استخدام مكبرات الصوت على المسرح وفى الصالة . وحين يكون الصوت أعظم وأضخم فإنه يعبر بطريقة مادية وجسمانية عما يدور داخل النفس ، وهو يكشف بذلك عن حقيقة الإنسان . وأرتو يضيف إلى الصوت البشرى المؤثرات الصوتية لخلق أعظم قدر من «الوهم» لدى المشاهد .

أما الاتصال والاندماج التامان بين خشبة المسرح والصالة فيتم عن طريق الموسيقى ؛ فهى لغة محسوسة وعالمية تؤثر على حواس المشاهد وتدعوه إلى المشاركة الوجدانية مع الممثلين . وإرشادات أرتو فى مسرحية Les Cenci تدل على أن الموسيقى تلعب فيها دورا كبيرا . فمثلا مع بداية سير البطلة بياتريس نحو التعذيب تبدأ نغمات مستوحاة من موسيقى الإنكا ، ثم يزداد الإيقاع عنفا وضراوة ، وأخيرا يبدأ فى الانخفاض التدريجى والهدوء حتى يختفى مع إسدال الستار . وينصح أرتو باستخدام جميع أنواع الآلات الموسيقية للتأثير المباشر العميق على المشاهد ؛ بل إنه يعتقد فى وجوب اكتشاف إيقاعات وذبذبات جديدة لإيجاد مؤثرات صوتية غير معتادة . وإلى جانب لغة الأصوات توجد لغة الضوء التى تتيح خلق جو غير عادى ، مقلق ولازم للمسرح . فالصوت والضوء يتضافران لإيصال المتفرج إلى أقصى درجة من التوتر والانفعال ثم الاندماج الكلى مع مايشاهده . فلغة المسرح ، أو اللغة المحسوسة المجسمة ، تتكون من الأدوات والديكور والحركات والصرخات والمؤثرات الصوتية والأضواء . ولكن ذلك لايعنى اختفاء الكلمات كلية ؛ فالحوار سيبقى إلى جانب كل ذلك مع إبراز الكلمات المحملة بمعانى شديدة

الانفعالية والعاطفية . إن ما يرفضه أرتو هو النص الأدبي للمسرح ؛ فالمسرح لاينبغي أن تنبعث منه رائحة الأعمال الأدبية المكتوبة ؛ بل إن أرتو يفضل الحوار الذي يرتجل في أثناء عملية الإخراج ، في الوقت ذاته الذي يتم فيه اختيار عناصر اللغة المسرحية الأخرى من ديكور وإضاءة وغيرها . إن الموضوع فقط هو الذي يحدد قبل الإخراج . فأرتو يصرح : «لن نمثل مسرحيات مكتوبة ، ولكن سنجرى محاولات إخراج مباشرة حول موضوعات أو أحداث أو أعمال معروفة » [٢٨] . فالارتجال إذن لايقع في أثناء العرض على الجمهور ولكن في أثناء الإخراج ، حتى تمتزج لغة الكلام في وحدة واحدة مع عناصر المسرحية الأخرى . ولكن مماهو جدير بالذكر أن مسرحية Les Cenci التي عرضت في حياة أرتو ، وجميع مسرحياته الأخرى التي لم تعرض ، قد كتبت نصا قبل الإخراج . وهذا يدل على أن أرتو لم يطبق نظرياته المسرحية كاملة ، تاركا ذلك للمستقبل ؛ فهو لم يفكر من أجل جيله ، بل من أجل الأجيال القادمة .

والمسرح في نظر أرتو قيمة علاجية ؛ فالرعب الناتج عن مشاهد القسوة يطهر النفس ويقويها على تحمل الواقع وقد تخلصت مما تحمله من شر وشراسة وآثام . والمؤلف الذي يهدف إلى تقديم مسرح علاجي يجب أن يبحث في جذور النفس البشرية عن موضوعات يستقي منها أفكار مسرحياته : «إذا كنا نقيم مسرحا فليس ذلك لتقديم مسرحيات بل للوصول إلى ظلمات النفس ؛ إلى ماهو خفي وغير معلن ، وما سوف يحدث نوعا من التفجير المادي عند ظهوره » [٢٩] .

وعندما يتخلص الإنسان من كل مايثقل لاشعوره فإنه يجد كيانه ووحدته وتكامله ، أي كل مافقده بفعل الحضارة والثقافة ؛ وعندئذ يصبح إنسانا جديدا بلا خوف ولاضعف ، وكأنه قد ولد من جديد . فالمسرح دعوة للإنسان للتطهر وللتسامي من أجل مصير بشرى أفضل . وليست فكرة أرتو عن دمار العالم وخلق إنسان جديد سوى كناية رمزية عن فساد حضارتنا التي تهددها الحروب والانفجارات النووية . ومن ثم لا يعدو مسرح القسوة أن يكون ناقوس الخطر في عالم اندثرت فيه الأديان وانعدمت القيم والمثل الروحية .

• المراجع

- Antonin Artaud : Oeuvres Completes, t. I, Paris, Gallimard, 1970.
  Oeuvres Completes, t. II, Paris, Gallimard, 1961.
  Oeuvres Completes, t. III, Paris, Gallimard 1970.
  Oeuvres Completes, t. IV, Paris, Gallimard, 1964.
  Oeuvres Completes, t. V, Paris, Gallimard, 1964.
- Tonelli (Franco): L'esthetique De La Cruaute. Editions A.-G Nizet, Paris, 1972.
- Calame-Griaule (Geneviève): Ethnologie et Langage, La Parole Chez Les Dogows, Paris, N.R.F., Gallimard, 1965.

○ هوامش

(١) Antonin Artaud, Oeuvres Complètes, t. IV, Le Théâtre Et Son Double, Paris, Gallimard, 1964, p. 151.

(٢) نفس المصدر ص ٥١ .

(٣) - Artaud, Oe. C., t II, Le Théâtre Alfred Jarry, Paris, Gallimard, 1961, p. 58.

(٤) نفس المصدر ص ٤٨ .

(٥) - Artaud, Oe. C., t III, 'Lettre à Roger Vitrac', Paris, Gallimard, 1970, p 200

(٦) - Artaud, Oe. C., t IV, Le Théâtre et Son Double, p. 111.

(٧) - Artaud, Oe. C., t II Le Théâtre Alfred Jarry, p. 37.

(٨) نفس المصدر ص ١٤٠ .

(٩) Artaud, Oe. C. t V, 'Lettre à Marcel Dalo', Paris, Gallimard, 1964, p. 95

(١٠) Artaud, Oe. C., IV, Le Théâtre et Son Double, P. 15.

(١١) نفس المصدر ص ٢٧٩ .

(١٢) نفس المصدر ص ١٢٥ .

(١٣) Artaud, Oe. C., t I, Paris, Gallimard, 1970, p. 245.

(١٤) - Artaud, Oe. C., t IV, Les Cenci, p. 191.

(١٥) نفس المصدر - Le Théâtre et Son Double, p. 300.

(١٦) نفس المصدر ص ١٠٧

(١٧) Artaud, Oe. C. t II, Projet De Mise En Scene Pour La Sonate Des Spectres, p. 130.

(١٨) Artaud, Oe. C., t V, Le Théâtre et La Poesie, Paris, Gallimard, 1970, p. 17.

(١٩) Artaud, Oe. C., t II, Le Théâtre Alfred Jarry, p. 38.

(٢٠) Artaud, Oe. C., t IV, Le Théâtre et Son Double, p. 33.

(٢١) Artaud, Oe. C., t. I, Le Jet De Sang, p. 89.

(٢٢) Artaud, Oe. C., t IV, Le Théâtre et Son Double, p. 34.

(٢٣) نفس المصدر Les Cenci ص ٦٤

(٢٤) Artaud, Oe. C., t IV, La Mise en Scene Metaphysique, p. 47.

(٢٥) Geneviève Calame Griaule, Ethnologie et Langage, 'La Parole chez les Dogons', Paris, N.R.F. Gallimard, 1965, p. 96.

(٢٦) Artaud, Oe. C., t II, La Pierre Philosophale, p. 99

(٢٧) نفس المصدر Le Théâtre Alfred Jarry, p. 61.

(٢٨) Artaud, Oe. C., t IV, Le Théâtre et Son Double, p. 117.

(٢٩) Artaud, Oe. C., t II, Le Théâtre Alfred Jarry, p. 29.

مسرح العبث

فى فرنسا



«إننى أنتمى إلى المعارضة التى هى الحياة» .

هذه العبارة الواردة على لسان أحد أبطال الروائى الفرنسى الشهير «بلزاك» ، يمكن أن تنسب إلى أى بطل من أبطال مسرح اللامعقول أو مسرح العبث كما يقال عنه بعامة . فباسم الحياة ، راح بعض الكتاب المعاصرين يرفضون الواقع بكل وسيلة وبأى وسيلة ، كأنهم يريدون سحق هذا الواقع الذى فرضته ظروف التمدين البالغ ، والظروف الاجتماعية والسياسية الناجمة عن حربين متتاليتين ، جعلتا الانسان بمثابة الآلة أو الرقم ، وجردته من صفاته الإنسانية ، فأصبح مجرد شىء يهلك ويستهلك ، ويبعد كل البعد عن كل مايميزه بوصفه إنسانا عن بقية مخلوقات الأرض . ولكن ، وقبل أن نستطرد فى القول ، ما مسرح العبث ؟ وما واقع هؤلاء المفكرين الذين اختاروا أن يقولوا لا ، وسلكوا مسلك السخط ، ورفعوا شعار الاستنكار فى المسرح الحديث ؟

هذا هو لب الموضوع الذى سنتناوله .

هناك نوعان من البشر ، النوع الأول يتحمل الأحداث ، وهؤلاء هم العامة من القوم ، أو القطيع البشرى الذى يرضخ دائما للأمر الواقع ويستسلم ، ويترك نفسه يقاد من قلة من الآخرين ؛ وهناك النوع الآخر الذى يصنع الأحداث ويتحكم بذلك فى مصير النوع الأول ؛ فهو يحلم دائما بتغيير الأوضاع السائدة ، ويعمل جاهدا على إيقاظ البشرية من سباتها ورضوخها واستسلامها للواقع الذى قبلته ، والذى لاتفكر حتى فى مجرد الخروج منه .

وإلى هؤلاء البشر الذين يشكلون النوع الثانى ينتمى المفكرون والفلاسفة والعلماء والرواد العظماء والمخترعون ، لأنهم أرادوا تغيير الحياة بالاختراع ، أو بالسيف ، أو بالكلمة . وربما كانت الكلمة أكثر العناصر فاعلية فى تاريخ الشعوب .

وموقف الرفض بالكلمة ، هو الذى يميز جيل كتاب أدب العبث ، أو أدب اللامعقول بعامة ، الذى لعب فيه المسرح دور الريادة ، حتى إنه سُمى فى البداية بالمسرح الطليعى ، والمسرح التجريبى ، نسبة إلى التجربة الجديدة التى قامت لتعكس لنا فى صدق كامل ما أحس به وعبر عنه الرعيل الأول أو كتاب الطليعة .

وقد ظهر هذا المسرح فى الخمسينيات واستمر حتى يومنا هذا . والذى جمع بين كتابه أساسا ، على حد تعبير الناقد «ليونارد برونكو» ، يتمثل فى «الرغبة فى رفض كل منهج يمكن اتباعه ، أو إيجاد منهج مقنن يسيرون على دربه»[1] .

والمفهوم الأصلى لكلمة الطليعة ، هو مفهوم عسكرى كما نعلم ، وهو يعنى مقدمة الجيش التى تتقدم على شكل فرقة استطلاعية فى جولات استكشافية خاطفة لتتفقد حقيقة الأمور ، فيمكن للجيش التقدم فى عملية حربية سليمة .

أما فى الأدب ، فينعكس هذا المعنى على هؤلاء الرواد الذين فضلوا الانشقاق كلية عن بقية المفكرين ، وأرادوا أن يجعلوا من كتاباتهم حركة اليقظة فى مجال الفكر الإنسانى ، وقطعوا بذلك كل صلة لهم بباقى أفراد القطيع العادى من البشر ، فاستطاعوا بأعمالهم أن يخلقوا أدب التحدى أمام القيم البالية ، والمعتقدات المتجمدة ، والشعارات الجوفاء ، ونمط الحياة المادى الذى يغوص فيه الإنسان فى عصرنا هذا .

ومعنى كلمة العبث أو اللامعقول ، كما ورد فى معاجم اللغة ، هو غير المنطقى ، والذى لا يتفق والمنطق السليم لعامة البشر ؛ وهو مضاد لأى تصرف عقلانى أو عاقل على الأقل .

وربما كان تعريف الناقد «مارتن إسلن» أدق وأقرب إلى مايصبو إليه مسرح العبث ؛ فهو يقول :

«كل ماهو عبث يكون بلا غاية ... والشىء العابث هو الذى يعد مبتورا من جذوره العميقة ، أى جذوره الدينية والميتافيزيقية ؛ ولذلك يبدو الرجل فى عصر العبث تائها وضائعا ، وكل تحركاته فى الحياة تبدو عابثة ، وبلا جدوى ، بل تبدو خانقة»[2] .

وخانقة حقا هى الحياة التى تبدو لنا من خلال مسرحيات «بكت» مثلا ؛ وهو فى تقديرنا أهم من جسد فكرة معاناة الإنسان المعاصر فى إطار أدب اللامعقول.

* * *

عندما رفع الستار ذات ليلة من شتاء سنة ١٩٥٣ بمسرح بابليون الصغير بباريس عن أول مشهد من مسرحية **«فى انتظار جودو»** لصموئيل بكت، بدأت علامات الغضب والاستنكار تملأ أركان المسرح، حتى إن الجميع تنبأ بالفشل الذريع لهذه المسرحية، التى قدر لها فيما بعد، نجاح منقطع النظير، فعرضت فى أكثر من عشرين دولة، شأنها فى ذلك شأن مسرحية **«المغنية الصلعاء»** ليوجين إيونسكو، التى خلفتها على مسرح «لاهو شيت» بعد بضع سنوات، أى فى عام ١٩٥٩، حيث قوبل الممثلون فى بداية الأمر، بل المخرج أيضا، بالبيض الفاسد والطماطم والصفير والضجيج وغيرها من أساليب الهرج والمرج الذى يعبر به جمهور المسرح عن ثورته ضد مايقدم إليه. أما فيما بعد، فقد استمر عرض هذه المسرحية وفى نفس المكان، وبنجاح ساحق، إلى يومنا هذا.

فما السر وراء كل ذلك؟ تفسير موقف الجمهور العدائى فى البداية، ثم الولع بهذا المسرح الحديث بعد ذلك؟ وما الذى كانت تكشف عنه مسرحية «بكت» أو مسرحية «إيونسكو»؟

أولا، من هؤلاء الرواد أنفسهم الذين نتحدث عنهم؟ ولماذا أسموا إنتاجهم المسرحى باللامعقول أو بالعبث؟

منذ الخمسينيات تقريبا، كما ذكرنا سالفا، ظهر فى ميدان الفكر الفرنسى بعاصمة النور، نخبة من الأسماء المغمورة آنذاك، جمعهم موقف واحد وهو الرفض، ولغة واحدة هى الفرنسية، فهم لاينتمون إلى الحضارة الفرنسية إلا باللغة فقط، فيما عدا واحدًا منهم وهو «جان جونيه» **Jean Genêt**، فهو فرنسى المولد والجنسية. أما «صموئيل بكت» **Samuel Beckett** فهو إيرلندى ولد بدبلن سنة ١٩٠٦، و«يوجين إيونسكو» **Eugène Ionesco** من أصل رومانى، ولد سنة ١٩١٢، «وآرثور آداموف» **Arthur Adamov** من أصل روسى، و«فرناندو أربال» **Fernando Arrabal** من أصل أسبانى، وأخيرا جورج شحاته **Georges Schéhadé** وهو لبنانى المولد.

لم يكوّن هؤلاء مدرسة حديثة فى الأدب أو مذهبا منهجيا فى المسرح، ولكن كان يجمع بينهم، كما سبق لنا القول، موقف فلسفى موحد، ألا وهو السخط على الحياة بصورتها الحالية فى المجتمع الأوربى المعاصر، والتعبير عن هذا الرفض بأسلوب طليعى ساخر فى المسرح، سمى تارة بمسرح الطليعة، نسبة إلى حداثته فى هذا المضمار، وتارة أخرى بمسرح اللامعقول؛ إذ كان فى الواقع يختلف عن الدروب المعقولة أو المطروقة أو التقليدية فى مجال المسرح الحديث. وأخيرا سمى بمسرح العبث، نسبة إلى فلسفته فى العبث، المستمدة من فكر «ألبير كامو» **Albert Camus** ـ وهو خير من عرف العبث قائلا فى «أسطورة سيزيف»: «إن العبث يولد من التصادم الناتج عن هذا النداء الإنسانى عندما يصطدم بصمت العالم اللامنطقى».[٣] لقد أدرك هؤلاء الرواد أن هناك انشقاقا خطيرًا بين الإنسان المعاصر والعالم الذى يعيش فيه، إن صح هذا التعبير؛ فهو ـ من ثم ـ لايعيش بل يتعايش، أو يحاول البقاء على النمط البيولوجى فقط كما سوف نرى. وإذن فمسرح الطليعة أو اللامعقول أو العبث (فكل هذه الأسماء ترمى إلى هدف واحد) يمثل نوعية جديدة من المسرحيات، تعالج موقف الاستنكار لأسلوب حياة الإنسان المعاصر وتفكيره، من حيث المضمون ومن حيث الشكل أو القالب المسرحى البحت. وهناك تعريف آخر هو «اللامسرح أو المسرح المضاد **Anti – théâtre**»؛ وهو التعريف الذى يتماشى مع الخط الأدبى المعروف باللاأدب **Alittérature**، الذى بدأ يغزو الفكر المعاصر فى بداية الخمسينيات.

واللامسرح هذا يعيد عملية تقويم المسرح فى أعمق كيانه، حيث نجد الكاتب يضع المشاهد مباشرة وبدون مجاملة أو تحايل أمام الموقف الدرامى الذى يرى فيه جزءا كبيرا من مواقفه هو، بل يحس فيه بكيانه نفسه. ولعل هذا هو سبب رفض المتفرج، فى أول الأمر، لذلك المسرح؛ فهو يرى نفسه فيه عاريا تماما، ومجردا من أى زخارف أو عناصر تفلسف مشاعره وأحاسيسه. إن هذا المشاهد يجد نفسه ـ دون رحمة ـ أمام صورته فى عالمه المعاصر الذى يغرق فيه فى دنيا يغمرها الترف المادى، ومجتمع يسوده العداء والأنانية والبغض والحروب المدمرة والأيديولوجيات الاستغلالية، بل أكثر من هذا وذاك أنه يواجه البشاعة العظمى فى عالم لم يعد يعرف إلا الإنتاج والاستهلاك، ولا وقت فيه لكى يكتشف الإنسان صفاته الآدمية، أو يمارسها مع نفسه ومع الآخرين.

وهناك من اختار القتامة فى رؤيته لهذه الحقيقة العصرية، مثلما فعل «أرابال» و«بيكت» مثلا؛ وهناك من اختار السخرية الهزلية فى رؤيته لنفس الحقيقة، مثلما فعل «أداموف» أو بالأخص «إيونسكو»، ولكن الكل يتسم بصفات موحدة لاجدال فيها؛ أولاها السخط على المصير البشرى فى العالم المعاصر، وثانيتها رفض القالب التقليدى للمسرح، الأمر الذى يؤدى إلى الابتكار من حيث الأسلوب والتعبير، وأخيرا تظهر لديهم بوضوح إرادة الكاتب فى إيقاظ المشاهد فى أثناء العرض، وإفاقته ـ بل وإثارته عن طريق حواسه وأحاسيسه المباشرة، الأمر الذى يجعله يفكر فى وضعه المفجع فى هذه الحياة.

فلاعجب إذن فى أن يترك هذا المسرح الحديث القوالب المألوفة والأساليب السائدة، ويفضل عليها استخدام وسائل مسرحية جديدة مستمدة أساسا من علم النفس، وبوجه خاص من اكتشافات العالم النفسى الشهير «سيجموند فرويد»، المتعلقة بغريزة العداء والدوافع الخفية التى يستند إليها سلوكنا الإنسانى.

ومن ناحية أخرى استمد هؤلاء الرواد حرفية «لويجى بيرانديللو» **Luigui Pirandello** فى طريقة استخدامه للمسرح فى المسرح، أو البعد الثانى للمسرح ـ كما سنوضحه فيما بعد.

لم يكن كتاب مسرح العبث يعترفون على الإطلاق بالمسرح التقليدى

الذى يمتع ويسلى الجمهور بطريقة مألوفة ومنطقية ، فى جو مريح ومستقر ، ألفه المشاهد وتعرف عليه ، فليس فى مسرحهم مغامرات عاطفية ، أو مشاكل اجتماعية ، تصل بالحبكة الدرامية إلى ذروتها ، ثم تنتهى نهاية سعيدة أو مأساوية . وهم أيضا لايرون الحياة كما يعيشها الإنسان جميلة ، بحيث تفصل وتحاك وفقا لرغبة الجمهور ودرجة استيعابه لها ، وبحيث يخضع المؤلف والمخرج والممثل لمثل هذه المطالب ، ولكن حياة الإنسان المعاصر ـ فى تقديرهم ـ هى نسج أو مزيج من الضحك والمأساة ، من الدموع والابتسام ، والكبرياء والمذلة ، من العظمة والوضاعة فهى حقيقة أبدية ، تتأرجح من أقصى المأساة إلى أقصى الملهاة وبالعكس ، وتجعل النفس البشرية حقلا يتصارع فيه القلق والتوتر من ناحية ، والضحك والهزل من ناحية أخرى .

وقد كان «بكت» على حق عندما صاح على لسان أحد أبطاله : «ليس هناك شىء يثير الضحك فى الدنيا مثل البؤس» . والواقع أننا عندما نشاهد مسرحية لبكت نكون فى حيرة ، أنضحك أم نبكى على أنفسنا من خلال هذه الشخصيات التى تجسد لنا على خشبة المسرح مأساة وجودنا على الأرض ، أو ـ إن شئت ـ مأساة الملهاة الكبرى ، وهى الحياة .

أى ملهاة أو أى مأساة نعنى ؟

إن مسرح «بكت» مثلا يعرض لنا قضية الانتظار غير المجدى ، الانتظار المصحوب بالقلق البالغ بسبب شىء قد يحدث أو لايحدث . وقد يكون هذا الشىء قدوم شخص مايخلصنا من مصيرنا المعتم ، وقد يكون الخلاص نفسه لهؤلاء العجزة البائسين الذين هم البشر . ففى مسرحية (لعبة النهاية) ، التى عرضت على المسرح فى سنة ١٩٥٧ ، تظهر أمامنا أربع شخصيات تحتضر تحت ضوء رمادى قاتم ، واحدة منها لايمكنها الوقوف ، وهى شخصية «هام» **Ham** العجوز المشلول ، والثانية لايمكنها الجلوس ، وهى شخصية «كلوڤ» **Clov** الخادم شبه الكسيح ، أما الثالثة والرابعة فهما «ناج» و«نيل» **Nagg and Nell** ، اللذان بلغت بهما الشيخوخة منتهاها ، حتى إنهما قد وضع كل منهما فى صندوق قمامة على حدة ، ولم يبق لهما فى الدنيا سوى التسلية فى التنبؤ والتكهن بآلام الغير . والكل ينتظر الخلاص دون جدوى .

أما المسرحية الأخرى فهى «فى انتظار جودو» ، التى سبق لنا ذكرها ، والتى قدمها المخرج «روجيه بلان» **Roger Blin** فى سنة ١٩٥٣ . وهى تعرض لونا من الانتظار المضنى لانهاية له لصعلوكين هما «استراجون» أو «جوجو» **Estragon-gogo** «وفلادمير» أو «ديدى» **Vladimir-Didi** وهما ينتظران شخصا أسطوريا أو على الأقل وهميا يدعى «جودو» **Godot** ، فهو بالنسبة لهما يعد الخلاص والأمل فى المستقبل ، وإن كان أحدهما فى اطمئنان مفرط لانزاع فيه ، فى حين يغلب على الآخر القلق ثم الملل ، ومن ثم يبلغ به اليأس درجة تجعله يكف عن أن ينتظر «جودو» أو يأمل فى رؤياه .

وعندما يرفع الستار يرى المشاهد شخصين يبدو عليهما الإرهاق الشديد والتوتر ، ينتظران تحت شجرة على مقربة من الطريق . ويبدو من الحديث الذى يدور بينهما أنهما لم يفترقا منذ زمن بعيد ، فهما شبه متلازمين منذ سنين ، وهما يبادران إلى اختلاق أى موضوع يتحدثان فيه لمجرد قتل وشغل الفراغ القاتل الذى يشعران به ، بعبارات جوفاء فى معظمها ، لمجرد الحديث انتظارا لجودو المزعوم :

استراجون : كل الناس سفهاء وفى منتهى الحماقة (ينهض بمشقة ، ويذهب ، وهو يعرج ، إلى الكواليس من ناحية اليسار ، ثم يتوقف وينظر إلى بعيد ، ويده فوق جبينه ، ثم يلتفت ويذهب إلى الناحية العكسية ، إلى الكواليس من اليمين ، ويحدق النظر بعيدا .

ينظر إليه «فلاديمير» باهتمام فى تحركاته هذه ، ثم يذهب ليلتقط حذاء ملقى على الأرض ويحملق فيه ، ثم يلقيه فجأة بعيدا عنه باستياء) .

فلاديمير : آه ! (يبصق على الأرض)
(يعود فلاديمير إلى قلب المسرح وينظر فى الوسط تماما) .

استراجون : مكان رائع ! (يلتفت ويتقدم نحو الجمهور) مناظر مفرحة . (لايلتفت ثانية إلى «**فلاديمير**») هيا بنا !

فلاديمير : لايمكن أن نفعل هذا .
استراجون : ولم لا ؟
فلاديمير : إننا ننتظر «جودو» .
استراجون : آه ، حقا . (برهة) أمتأكد أنت أن هذا هو المكان ؟
فلاديمير : ماذا ؟
استراجون : يجب أن نواصل الانتظار
فلاديمير : لقد قال أمام الشجرة (ينظران إلى الشجرة) أترى أنت أشجارا أخرى ؟
استراجون : ماهذا ؟
فلاديمير : يبدو أنها شجرة زيزفون .
استراجون : وأين أوراقها ؟
فلاديمير : لابد أنها ماتت ـ جفت ـ
استراجون : جفت دموع الزيزفون ؟
فلاديمير : ربما ليس هذا هو الوقت المناسب .
استراجون : ربما كان هذا عشبا وليس شجرة .
فلاديمير : بل شجيرة .
استراجون : عشب .
فلاديمير : إنها .. (يغير رأيه) ماذا تريد أن تقول بالضبط ؟ إننا أخطأنا فى تحديد المكان ؟

استراجون : المفروض أن يكون هنا الآن .
فلاديمير : إنه لم يؤكد أنه قادم .
استراجون : وإذا لم يأت بعد ؟
فلاديمير : سنجىء غدا .
استراجون : ثم نأتى بعد غد .

فلاديمير : جائز .
استراجون : وهلم جرا ؟
فلاديمير : يعنى ... المقصود ...
استراجون : إلى أن يأتى ؟
فلاديمير : إنك عديم الرحمة .
استراجون : لقد جئنا بالأمس »(٤)

ويستمر الحديث على هذا النحو بين «استراجون» و«فلاديمير» أو «ديدى» و«جوجو» إلى أن يقدم شخصان آخران هما «بودزو» و«لكى» Lucky - Pozzo ، أحدهما يجر الآخر من عنقه . ويُفهم عندئذ أنهما السيد والعبد . ويظل «لكى» صامتا تماما حتى يؤمر من سيده بأن «يفكر» ، فيبدأ فى هذيان لاحد له ولايفهم منه شىء . ثم يختفيان ويظهر فجأة غلام يبشر بقدوم «جودو» فى اليوم التالى . ولكن المشهد يتكرر تقريبا فى اليوم التالى وعلى نفس النمط ، وتنتهى المسرحية حيث بدأت .

ويمكن للمشاهد أن يتخيل انتظارا آخر إلى ماشاء الله ؛ فالمصير المحتوم على «فلاديمير» و «استراجون» أن ينتظرا هذا «الجودو» الذى لايأتى ولايفى .

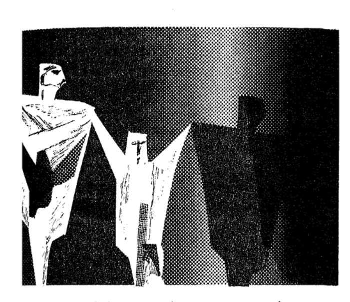
والملاحظ هنا تكرار المشاهد وتكرار النهاية على نفس نمط البداية ، إلى أن يسدل الستار على نفس المنظر الذى فتح عنه . وهو أمر يزيد الأشخاص إرهاقا وتعبا وعجزا وإحساسا بالملل ، فيبرز نوع من التفكك فى المظهر والتعبير على نحو يؤدى بالمشاهد إلى إحساس بالقلق والضيق والتوتر ، فينتابه شعور بالانضمام إلى هؤلاء التعساء فى مشاركتهم انتظارهم لهذا الشخص الذى ربما لم يوجد على الإطلاق .

وهذه المشاركة تبدو مقصودة من المؤلف عندما يتحدث الممثل على خشبة المسرح موجها عباراته إلى الجمهور أحيانا ، مثلما يتحدث فى السيرك مثلا . أى أن المشاهد يجد نفسه فى عملية اندماج كلى ، لا من الناحية الذهنية فحسب ، بل أيضا من الناحية النفسية والوجدانية ، وهذا هو المقصود .

ويبدأ المتفرج فى التساؤل : ترى من «جودو» ، أو ما فائدة الانتظار الذى لاجدوى منه ولا هوادة فيه ؟

فالمسرحية قطعا غير مسلية بالمعنى الدارج . ومن الواضح أيضا أن أى إنسان يشاهد هذه المسرحية سيجد نفسه يفكر فى وجود الجمهور ووجود الممثلين وغياب الشخص الرئيسى الذى يحمل اسم المسرحية . وهو كذلك لن يجد أدنى فرصة للاسترخاء فى مقعده على الإطلاق ، بل سيجد نفسه مشدود الأعصاب متوتر الحواس أمام مايرى وما يسمع من عبارات وحركات غير مفهومة من الوهلة الأولى ، مرغما على التفكير فى كل ماتجسده الشخصيات أمامه على خشبة المسرح .

فالمحور الأساسى ، كما هو الحال فى أغلب مسرحيات العبث ، هو ذلك الوجود البشرى الملقى فى أى زمان أو أى مكان . ولذا لم تكن هناك أى محاولة فى الإخراج مثلا لتحديد الزمان والمكان ، وإبراز معالم ديكور مسرحى بمعنى الكلمة ، بل كان هناك مجرد شجرة جافة ، وأريكة خشبية ، فى أرض جرداء . وهذا هو كل ديكور هذه المسرحية .



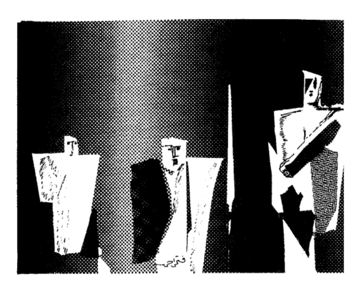
والواقع أنه ليست هناك مسرحية أو شخصيات أو أحداث بالمعنى التقليدى فى دنيا المسرح ، بل يتجه كل شىء على الإطلاق منذ اللحظة الأولى إلى شن هجوم عنيف وبلا هوادة على كل معتقدات الإنسان العادى ومقدساته ، ظاهراً كان هذا الهجوم أم مستترا . فمنذ بداية هذه اللعبة اللعينة ، أى انتظار لاشىء ، تستطيع التحقق من رمزية هذا الاسم «جودو» من حيث إنه مشابه لكلمة «جود» بالإنجليزية أى (الله) .

وقد حاول كثير من النقاد أن يقربوا بين وجهة نظر «بكت» والمفكر الفرنسى «بليزباسكال» **Blaise Pascal** من ناحية فى نظريته الشهيرة : (ضآلة الإنسان بدون الله) ، وبينها وبين الفليسوف الألمانى «فريدريك نيتشه» **Frèdéric Nictzsche** – من جهة أخرى ـ فى اعتقاده (أن الله قد مات) ، بل قربوا أيضا بين «بكت» وبين الفلسفة الوجودية السارترية الملحدة .

وكل هذا يمكن الخلوص إليه فى ضوء العرض نفسه الذى يستمر حوالى ساعتين ونصف ساعة دون ظهور «جودو» ، ويقال لنا من آن إلى آخر خلاله إنه قد يحضر يوما ما ، فى وقت ما .

ولكن كيف نمضى الوقت ، نحن المشاهدين والممثلين ، فى انتظار الغائب الأسطورى ؟ فالمشاهد عليه أن ينتظر حدوث شىء من خلال العرض (ولانقول الحدث) ، أما الممثل فيقول أى شىء ؛ فهو يعلم علم اليقين أن «الوقت كالسيف إن لم تقطعه قطعك» . والوقت أو الزمن هو الشخصية الجوهرية ، أو هو العنصر الأساسى ، إذا جازلنا هذا التعبير ، فى أى مسرحية من مسرح العبث . وهو يؤدى بالإنسان حتما إلى الشيخوخة والعجز ثم الفناء المؤكد الذى لامفر منه .

والزمن المسرحى هنا دائرى ؛ أى أنه ينتهى حيث بدأ تقريبا ، وهذا يوضح لنا أن كل يوم ماهو إلا تكرار سخيف لما سبقه وما سيتبعه ؛ فليست هناك نهاية ، لاسعيدة ولا مأساوية ، كما سبق لنا القول ، بل النهاية تكرار طبق الأصل للبداية . وهذا ما جعل «ديدى» و «جوجو» لايميزان بين أيام الأسبوع ؛ فكل يوم يشبه الآخر فى الملل والرتابة :



استراجون : ولكن أى سبت ؟ وهل نحن فى يوم السبت ؟
ألا يكون يوم الأحد مثلا ؟ أو الإثنين ؟ أو الجمعة ؟

فلاديمير : (ينظر حوله فى رعب كأن تاريخ اليوم محدد فى المنظر الذى يحملق فيه بيأس) لا ، ليس هذا معقولا .

استراجون : أو نحن فى يوم الخميس ؟

فلاديمير : ولكن ما الحل ؟[٥] .

وتحديد المسرحية بفصلين ، يوضح لنا أنها على هذا النمط الاستاتيكى نفسه ، فليست هناك أى ديناميكية فى الأحداث تجعل الخط الدرامى يتصاعد مثلا ، ولكن الوضع يظل على ماهو عليه ، على نحو يدل على رتابة الحياة وعدم حدوث أى تغيير فيها .

وليست هناك حبكة درامية ، أو حتى خط درامى مفهوم ، فإذا ما أقدم أى من الشخوص على أى عمل فإنه سرعان مايعدل عن الفكرة بمجرد التفكير فيها . فالشخصية المسرحية غير قادرة على الإقدام أو التصرف ، بل تصبح شخصية هزلية أقرب إلى مهرج السيرك ؛ إذ تستمر فى حياة لامعنى لها ولا أمل فيها إلا انتظار دون حماسة وبلا حرارة حتى إنها تصيب المتفرج بخيبة أمل أو استياء نتيجة لعدم قدرتها على إنجاز أى قرار أو الإقدام على التصرف اللازم فى ظرف معين . وتزيدُ من توتر المشاهد تلك العبارات التافهة السطحية التى لامعنى لها على الإطلاق ، على الأقل فى مستهل الحوار ، شأنها فى هذا شأن الأهمية التى تعطى لأتفه الأشياء . وعلى سبيل المثال ، هناك الاهتمام البالغ الذى أبداه «استراجون» أو جوجو فى التقاط الحذاء البالى ، وفى التركيز الشديد حين راح يحملق بنظره فى داخله ، ثم يلقيه أخيرا دون أى تغيير أو تعليل .

وعلى الجملة يتضح أنه ليس هناك أى حل لأى شىء ، فكل شىء زائف أو زائل حتى النهاية ، فالحياة هى القبر كما يذكر بكت فى مسرحية «لعبة النهاية»[٦]، وهى سلسلة من العذاب المرحلى ، يذوقها الإنسان فى الشيخوخة قبل أن يتلاشى فى العدم .

والشىء الواضح من خلال المسرحية أنه لامكان للحل الدينى ، مثلا ، بالنسبة إلى الإنسان المعاصر ؛ ففكرة اللجوء إلى القوى العليا أو إلى الله سبحانه وتعالى ، لم تعد قائمة ، ولم تعد ممكنة فى عالم عرف القنبلة الذرية والهيدروجينية ، وذاق مرارة الحروب البشعة والكوارث الناجمة عنها ، وعانى كثيرا من الدمار والاستعمار ، وحلت به أزمات اقتصادية خطيرة ، أدت أولا إلى حرمانه من نعمة الأمان بصفة عامة ، وثانيا إلى تشوه المجتمع بطريقة ما . لم يعد هناك مكان للقيم العليا التى يستند إليها الإنسان فى سلوكه ، والتى يعتمد عليها فى تصرفاته الشخصية والاجتماعية ، ففكرة الإيمان ذاتها ـ كما رأينا ـ اضمحلت أو اختفت على أثر كل ماحدث من أزمات وكوارث ، ولم يعد يسمح للإنسان بإلقاء عبء وجوده على أحد سوى نفسه ، فعليه أن يتحمل مسئولية قدره ووجوده ، مثلما أوضحت الفلسفة الوجودية ، ومن بعدها فلسفة العبث نفسه ، فلايمكن لإنسان أن يرجع بمسئولية وجوده إلى قوة عليا يعتمد عليها فى كل شىء ، ويعلل بها حدوث كل شىء .

لقد صار حتما على الإنسان إذن أن يتحمل بشجاعة وبصفة شاملة معنى وجوده ، مع علمه بأنه لاعون له ولا أمل فى الفرار من المصير ، كما صار عليه ألا ينتظر أية معجزة دينية أو ميتافيزيقية ؛ فالوجود البشرى يأتى من العدم ويفنى فى العدم . وإلى أن تحل النهاية ، على الإنسان أن يواجه واقعه على نحو ماتفعل شخصيات المسرح .

وخير مثال على ذلك ، وجود «ناج» و «ميل» محبوسين فى صندوقى قمامة ، وغير قادرين على الخروج منهما إطلاقا .

ونفس الشىء يتكرر بصورة أخرى فى : «آه ! الأيام الجميلة»[٧] ، حيث تدفن الشخصية الرئيسية وهى حية ، ولكنها مدفونة حتى نصفها فى تل من الرمال أو التراب ولا يظهر منها سوى رأسها وذراعيها . وهى تستمر فى حوار مع نفسها ، تستعرض فيه شريط حياتها .

وأى محاولة للفرار من هذا القدر المحتوم ، هى إما مستحيلة بسبب العجز المادى ، كالشلل والكساح والشيخوخة والمرض ، وإما منتهية إلى الفشل المؤكد . والبشر ملتصقون اثنين اثنين فى صورة أزواج أو أصدقاء ، كما رأينا فى حالة «ديدى» و «جوجو» ، و «لاكى» وبودزو» ، و «ناج» و «نيل» ، و «هام» و «كلوف» .

وأيضا فإن فكرة الموت القريب التى تلازم الإنسان أينما كان ، تعود فتظهر فى مسرحية «صلاة» لأربال ، حيث نجد شخصين ، المفروض أنهما زوج وزوجة ، يصليان على قبر ما .

أما عند «يوجين إيونسكو» ، فتطالعنا فكرة النهاية أو الفناء البشرى المحتوم فى صورة أخرى هى فى رأينا أكثر تأثيرا وشراسة لأنها فى قالب هزلى ، على نحو ماسترى .

لقد قدر للإنسان أن يستمر فى هذه اللعبة المصيرية القاسية حتى يبلغ ذروتها ، أى نهاية اللعبة ، ألا وهى فناؤه . أما أيام حياته فما هى إلا بؤس وشقاء . لماذا ؟ لأن البشرية تجد نفسها وقد ألقى بها فى عالم قاس شرس فى قسوته ؛ فالأشياء التى من حولنا تحيطنا بصمت رهيب ، ولا تستجيب لنا إلا عندما تعذبنا أو ترهقنا أو تسحقنا سحقا . ومن ثم يبدو

هذا العالم كأنه آلة عملاقة مفترسة تفتك بالبشر وتقضى عليهم كالذباب .

إن الوجود الحقيقى مهدد دائما باللا وجود ، متمثلا فى الصمت ، والفراغ ، والملل ، والموت ، والدمار ، واحتكار الآلة لجهود الإنسان على نحو جعل منه مجرد جزء من دولاب المدينة الحاضرة ، يؤدى غرضا معينا محدودا هو الإنتاج المادى الملموس لرخاء المجتمع البرجوازى الحديث ، أو للمعاونة فى استغلال مجتمع لآخر عن طريق الحروب .

هذا هو الشيء القاطع الذى لم يعد هناك مفر منه . إن شيئا مؤلما ومفجعا قد حدث يسمى بالإيديولوجيات ، ولم يعد أى تفكير مصيرى يطابق الحقيقة ؛ فباسم الإيديولوجيات السياسية مثلا ، تحول الحقائق إلى زخارف لفظية ، أو إلى وسائل استغلال مستتر ، يسلب الشعوب حقها فى الحرية ، ومن ثم فى الحياة الآدمية .

وهذا مايبدو واضحا فى مسرحية «يوجين إيونسكو» السياسية «الخراتيت» **Rhinocéros** ، حيث يتعرض المكان للاستعمار النازى الذى حول المجتمع الأوربى بعد الحرب العالمية الثانية فى مخيلة الكاتب إلى خراتيت ، أى إلى نوع شرس وقاس من الحيوان ، يزداد ضراوة عندما يثار ولايعرف أنيسًا أو أليفًا ، بل يعيش دائما منعزلا وحيدًا .

وفكرة العزلة والانفرادية تتمتع بنصيب الأسد فى مسرح العبث بصفة عامة ، وفى مسرح «يوجين إيونسكو» بصفة خاصة .

فبالرغم من وجود أعداد هائلة من المجتمعات البشرية ، تتحرك وتغدو وتجيء فى الشوارع والمدن ، فإن الإنسان يجد نفسه دائما وحيدا ؛ ومرارة الوحدة تكاد تقتله أو تصيبه بالجنون .

والبطل (إذا سمح لنا باستخدام هذا الوصف ؛ إذ أصبح بطلا بلا بطولة) هو أشبه بالدمية المتحركة فى مسرح العرائس مثلا ، أو أشبه بمهرج السيرك الهزلى الضاحك الباكى . إنه شخصية تتمركز حول ذاتها ، وتثبت وجودها بقدر ماتدخل فى صراع ومواجهة مع الآخرين . ومن ثم صارت العلاقات الإنسانية والاجتماعية لتلك الشخصية تتحدد من منطلق غريزة عدوانية وليس من منطلق أحاسيس المودة والعطف . ذلك أن الإنسان أساسا يعانى من الحياة ولايتمتع بها ، كما رأينا فى مسرح «بكت» . ومن ثم تنتهى حياته مع الآخرين ومع نفسه إلى ضرب من العزلة والتوحد .

وهكذا فإن مسرح العبث فى إجماله يبرز لنا توحيد الإنسان وعزلته بكل أبعادها المروعة . وهذا ماأبرزه مسرح «أداموف» و«شحاته» و«جونيه» و«بكت» و«إيونسكو» ؛ فوحدة الإنسان المعاصر الموحشة تعد ركيزة أساسية لمسرح العبث .

إن المرء ليتنابه الشعور بالكآبة حين لايجد ــ وهو فى قلب الزحام ــ من يشاركه مخاوفه ، أو سعادته ، أو مشكلاته . وأيضا لايجد مايؤمن به ، ولا من يؤمن به . والعالم المحيط به ليس إلا عالما خانقا ومخيفا ، يطوقه فى قسوة ، ويحاصره بالمادة التى تغمره أو تطارده حتى النهاية ، وهذا مايرمز إليه «إيونسكو» مثلا بتكاثر المتاع وقطع الأثاث الذى يزحم السلم والشقة فى مسرحيته «المستأجر الجديد»[٨] أو تكاثر «عش الغراب» الذى يتضاعف كل دقيقة من حول شخصيات مسرحية «أميديه أو كيف نتخلص منه»[٩] لنفس الكاتب . أما علاقة الأفراد بعضهم ببعض فتكشف عن حقيقة مفجعة هى علاقة المستغِل بالمستغَل ، فى علاقة «لكى» و «بودزو» فى مسرحية «بكت» . وكذلك الحال فى مسرحية «جان جونيه» (الزنوج)[١٠] وغيرها .

أما علاقة الزواج فهى المهزلة الكبرى والشغل الشاغل «لإيونسكو» حيث تمثل أهم المعالم فى عالمه المسرحى . ونذكر على سبيل المثال مسرحية «المغنية الصلعاء»[١١] ، التى تقدم إلينا زوجين هما (مستر ومسز سميث) ، وهما من ضواحى لندن ، حيث يرفع الستار عن ثرثرة الزوجة التى تبدو كأنها فى جلسة عائلية هادئة ؛ فهى تحيك جوارب زوجها الجالس فى كرسيه ، مستغرقا فى قراءة الصحف ، ولكن سرعان ماتنقلب هذه الثرثرة إلى شبه هذيان أو هلوسة ، تثير المشاهد نفسه إلى أقصى درجة . والمدهش أن الزوج لايستجيب لها إلا بهمهمة من حين إلى آخر ، على نحو يعبر عن عدم اكتراثه مطلقا لما تقول زوجته . ثم يأتى زوجان آخران هما من أصدقائهما ، قادمين لزيارة «آل سميث» ، ويدعيان «آل مارتن» . ولكن السيدة «مارتن» تكتشف ، بمحض الصدفة ، ومن خلال سياق الحوار الهزلى للغاية ، أنها زوجة مستر «مارتن» ، فهى تقطن فى نفس الشقة . وما أكثر عجائب الصدق ــ على حد تعبيرها ــ إذ يتضح لها أنهما يتقاسمان نفس الفراش ، وأن لهما نفس الطفلة ...

وهكذا تبدو لنا الفجوة بين الأزواج واضحة ، كما يتضح عدم قيام اتصال روحى أو وجدانى حقيقى يربط بين شخصين من المفروض أن تجمع بينهما أسمى علاقة وأعمقها . ولكن ضواغط الظروف الاجتماعية المعاصرة تجمد إحساسات الإنسان حتى إنه يصل إلى درجة يمارس فيها الحب لمجرد البقاء كما يتضح فى مسرحيتى «إيونسكو» (جاك أو الخضوع)[١٢] و (المستقبل فى البيض)[١٣] . «فجاك» سيتزوج حسب اختيار أهله ورغبتهم عروسة «روبرت» التى قد تكون «روبرت رقم ١» أو «روبرت رقم ٢» أو «روبرت رقم ٣» فلا فرق ، إذ المهم أنها أنثى . وهذا هو الشيء الوحيد الذى يؤخذ فى الحسبان .

و«روبرت» هذه ترتدى قناعا ، وهى بهذه الطريقة تستطيع أن تخفى مشاعرها . وفى مسرحيته «هلوسة ثنائية[١٤] تقدر ما تشاء» ، تتضاءل الصفة الشخصية للإنسان حتى إنه يصبح مجرد هو وهى بلا إسم مميز . وتتطور المناقشة الحامية بينهما إلى حد الشجار حول موضوع معين .

هو: ولكن أصغى ، أصغى إلى على الأقل .

هى: وماذا تريد أن أصغى إليه ؟ إنى أصمت وأصغى إليك منذ سبعة عشر عاما ؛ سبعة عشر عاما وقد انتزعتنى من زوجى ؛ من بيتى .

هو: ولكن هذا ليس له أى شأن بالمسألة الآن .

هى: أى مسألة ؟

هو: المسألة التى نناقشها .

هى: انتهى الأمر ؛ ليس هناك مسألة . القواقع والسلحفاة هما نفس الحيوان .

هو : لا ليسا بنفس الحيوان .
هى : أجل بل هما نفس الشىء .
هو : ولكن كل الناس سيقولون لك ذلك .
هى : أى ناس ؟ أليس للسلحفاة حراشيف فوق ظهرها ؟ أجب .
هو : ثم ماذا .
هى : والقوقعة أليس لديها مثل ذلك ؟
هو : نعم . ثم ماذا ؟
هى : والقوقعة والسلحفاة ألم تتقوقعا فى جلدهما هذا ؟
هو : نعم . ثم ماذا ؟
هى : أليست السلحفاة أو القوقعة حيوانا بطيئا لزجا ذا جسم قصير ؟ أليست نوعا من الزواحف الصغيرة ؟
هو : نعم . ثم ماذا ؟
هى : ثم ألا ترى أننى أستدل وأثبت ؟ ألا يقال بطئ مثل السلحفاة ، أى بطئ مثل القواقع ؟ والقواقع ، أعنى السلحفاة ، ألا تزحف الواحدة بنفس الطريقة مثل الأخرى ؟
هو : ليس كذلك تماما .
هى : ليس الأمر كذلك ؟ لماذا ؟ أتريد أن تقول إن القواقع لاتزحف ؟
هو : أجل .
هى : ألا ترى نفس الشىء بالنسبة للسلحفاة .
هو : بلى .
هى : عنيد ! قوقع ؟ اشرح لى لماذا ؟
هو : لأن .....
هى : السلحفاة ، أى القوقعة ، تتنزه بمنزلها الذى شيدته بنفسها ، ومن هنا جاءت كلمة قواقع .

هو : القوقعة قريبة من الحلزون ؛ فهى قوقعة بدون منزل . أما السلحفاة فلا صلة لها بالحلزون ، ها ! أترين الآن أنك لست على حق ؟
هى : ولكن افهمنى ، إنها المتخصص فى علم الحيوان ، اشرح لماذا أنا لست على حق .
هو : لأن ..... لأن .....
هى : تحدث عن هذه الفوارق ، إذا كانت هناك فوارق .
هو : لأن .... الفوارق ، ولكن هناك أيضا مجرد تشابه ، أنا لا أنكر ذلك .
هى : إذن لماذا أنت مستمر فى الإنكار ؟

هو : الفوارق ، هى أن .... هى أن .... ولكن ما الفائدة إذا كنت لا تريدين أن تعترفى بها ؟ كل هذا صعب جدا ؛ ثم إنى شرحت لك كل شىء من قبل ولن نبدأ المناقشة من جديد . لقد ضاق صدرى .

هى : إنك لا تريد أن تشرح لأنك لست على حق . وأنت لا تستطيع إبداء الأسباب لمجرد أنه ليست لديك أسباب . وإذا كنت حسن النية فإنك سوف تعترف بهذا ، ولكنك سيئ النية . إنك دائما سيئ النية .

وتتجلى هنا تفاهة العبارات ، بل تفاهة الموضوع نفسه الذى يجمع بين الرجل والمرأة حتى يبلغ بهما حد الشجار . لم تعد هناك أشياء جوهرية أو قضية محددة ، مصيرية كانت أو مجرد عاطفية ، تجمع بينهما ، وكل مايربط بينهما هو إحساس بالندم والمرارة لهذا الارتباط المثير للشفقة أو للاشمئزاز ، مثلما رأينا فى حالة «ناج» و «نيل» .

وهكذا تظهر لنا الفجوة ، حيث تصبح المرأة مجرد رقم يتعرف به عليها من يضطر إلى معاشرتها ، وتصبح صفتها الأساسية هى أن تبيض فى سلة كبيرة حتى يتكاثر البيض ، تعبيرا عن قدرتها على الإنجاب المستمر لتعمير العالم الذى يرقص على الهيدروجين بلا حسبان للأخطار والأهوال ، فقد ينفجر هذا الهيدروجين يوما فتفنى المدنية بل البشرية جمعاء . وقد رأينا كيف أن الحروب عموما شكلت الخطر الجسيم الذى هدد كيان المرء المعاصر وجعله لايؤمن بشئ من القيم العليا ، كما دفعه إلى رفض فكرة العناية الإلهية ، واستنكار الأوضاع الاستبدادية والشعارات المزيفة .

وكل نوع من الطغيان أو السلطة العشوائية الطاغية مرفوض من أساسه ، وما من شىء يعطى الإنسان الحق فى فرض سلطانه على الآخر أو قمع حريته .

ومن هنا رأينا كتاب مسرح العبث يعرضون مظاهر السلطة فى أبشع صورة ، خصوصا فى مسرح «أداموف» و«جونيه» و«إيونسكو» الذى رسم لنا صورة قمع السلطة المعنوية فى مسرحيته الشهيرة «الدرس» . فالأستاذ يكاد يقتل فريسته ، أى تلميذته ، لعدم استيعابها السريع لكل مايلقنها إياه . وتظهر لنا كذلك ملامح من القمع الذى تمارسه السلطة فى «شهداء الواجب»[١٥] مثلا ، حيث يكاد البطل الهزلى يختنق تحت ضواغط الشرطى الذى يأمره بالأكل والمضغ بلا توقف .

والسلطة قد تكون سياسية مثل سلطة الحكام النازيين الذين أرادوا تغيير ملامح البشر إلى خراتيت ، أو غيرهم من الحكام الطغاة فى أى نظام ؛ وقد تكون إرهابية لتزييف الإيديولوجيات ، وتضليل المرء وتعريضه للضياع ؛ وهذا مايعالجه مسرح «جونيه» أساسا .

والسلطة قد تبدو لنا فى شخص الحاكم أو الشرطى أو رئيس العمل أو الزوجة أو حتى الخادمة ؛ وهذا أحدث نوع من الاستغلال فى الطبقة البورجوازية التى أصبحت مستعبدة نتيجة لمطالب الحياة العصرية ، ونتيجة للإفراط فى الترف والبذخ والرخاء المادى من ناحية ، وأسيرة ـ من ناحية أخرى ـ للقيل والقال والمظهريات التى تتحكم فى كل سلوكياتها . وفى هذا العالم المقلوب لم تعد الأشياء والأشخاص فى مكانها الصحيح ، حتى إن الخادمة تؤنب سادتها فى عنف يدعو إلى الدهشة ، كما هو فى «المغنية الصلعاء» ، وتتواطأ مع الأستاذ فى «الدرس» . وفى مسرح «جونيه» ينقلب الوضع تماما فتأخذ مكان سيدتها فى مسرحية «الخادمات»[١٦] .

ومن هنا نستنبط أسلوبا حرفيا حديثا استخدمه بلا استثناء جميع كتاب مسرح العبث ، وهو استخدام البعد الثانى فى المسرح .

وهذا الأسلوب مستمد من الكاتب المسرحى الإيطالى المعاصر «لويجى بيرانديللو» ، الذى يعد رائدا فى تجربة المسرح الحديث . فالبعد الثانى ، أو عملية المسرح فى المسرح ، تمكن الممثل عن طريق العودة إلى الوراء من أن يتقمص دورا مزدوجا لنفس الشخصية أو لشخصية أخرى ، ويتخيل أنه يجسد شخصية معينة تتناسب معه ومع قدراته .

وهنا يتدخل علم النفس بصورة مباشرة ، حيث يكون هذا العرض فى البعد الثانى للمسرح معبرا عن كل مايجول فى اللاشعور أو فى العقل الباطن للشخصية الأصلية . وطبيعى أن يظهر أساسا إلحاح الغريزة الجنسية أو الغريزة العدوانية التى تحكم سلوك البشر . مثلما هو الحال فى مسرحية إيونسكو «شهداء الواجب» ، التى سبق أن تحدثنا عنها ، ومسرحية «قاتل بدون أجر»(١٧) ، حيث يقتل القاتل لمجرد لذة القتل .

وننتقل الآن إلى نقطة مهمة فى حرفية العمل الدرامى ؛ فأكثر مسرحيات العبث ، تعتمد على أسلوب التجسيد أو التركيز ، بمعنى التضخيم إلى حد المبالغة المفرطة التى تصل إلى درجة الكاريكاتير فى المظهر وفى الحركة . أما من ناحية الحوار أو أساليب التعبير بعامة فإن الكلام لم يعد له معنى فى دنيا اللامعقول ، ولكنه أصبح مجرد عبارات جوفاء أو سفسطة مفرطة . ومن أمثلته الواضحة الحوار الذى دار فى «الخراتيت» حول الفرق بين وحيد القرن الآسيوى ومثيله الأفريقى ؛ وكذلك استطراد الفيلسوف فى سفسطة يريد أن يؤكد بها أنه لافرق بين القط والكلب مادام كلاهما له أربعة أرجل ؛ وإذن فكل الكلاب قطط والعكس صحيح .

والعنصر الأخير المهم فى حرفية مسرحيات العبث هو عدم التطابق **Inadéquation** ، أى عدم ملاءمة الكلمة للموقف ، أو الموقف للسلوك ، أو الكلمة للسلوك . ولنبدأ بالعنوان الذى يشير مثلا إلى مدلول معين ، ليس له علاقة بالنص كما ورد فى «المغنية الصلعاء» التى لا أثر فيها لأى مغنية صلعاء أو ذات شعر .

وهكذا يكون عدم التطابق عنصرًا مهما فى مفهوم فلسفة العبث نفسها ؛ فالناس يقولون مالا يفعلون ، ولا يقصدون مايقدمون عليه ، وهكذا .

فمثلا تقول شخصية إنها ذاهبة وتمكث ؛ وتدعى شخصية أنها سعيدة وتبدو فى غاية الاكتئاب ؛ وقوم ينتظرون فى لهفة بالغة خطيبا يخطب فيهم ، فيتضح أنه أبكم وأصم ؛ ويبدأ حفل استقبال حافل لسبعين مدعوًا وتظل الكراسى فارغة . ورأينا من قبل كيف أن «جودو» يبشر بالمجئ ولكنه لايأتى ؛ وكيف أن استراجون يهدد بالفرار ولا يختفى . وهذا كله يؤكد الإحساس بالزيف أو بالخداع الذى يترتب على كل حركة وكل فعل بشرى .

وإذا كان «بكت» يعرض عن طريق هذا المفهوم مسرحا قاتما ، يحاكى رؤيته التشاؤمية للمصير الإنسانى ، فإن «إيونسكو» ، العملاق الآخر فى مسرح اللامعقول ، يعالج نفس الوضع ولكن برؤية مختلفة تماما ؛ فهو يضع هذا الزيف فى الواقع بطريقة هزلية كوميدية خالصة ، حتى إنه يتبع بها أقصى حدود «الفارص» Farce ، أى الكوميديا الشعبية الغليظة المبالغ فيها ، كما لو كان الكاتب يريد أن يقتحم كل حاجز بين المشاهد والممثل ، ويحرك فى نفسه الدفينة غريزة الضحك التى تفرج عنه وعن كل ماهو مكبوت فى نفسه .

فالإضحاك أسمى رسالة للمسرح مادام غير مبتذل . وإذا كان المثل الشائع يقول إن «شر البلية مايضحك» ففكرة الضحك مع الآخرين على أنفسنا ، تكون فى غاية النبل والشجاعة ؛ النبل لأنه يشارك شخصا أى شعور يستطيع أن يخفف عنه وعن الآخرين . ومن ثم فإن مسرح العبث يلقننا درسا فى المحبة والإخاء ، كما يعلمنا كيفية التخلص من عيوبنا الدفينة ، ومعتقداتنا المتجمدة ، بأن نسخر منها ونهزأبها ، فنكون بعد ذلك أقوى من رذائلنا ، وأقدر على مجاوزتها . أما الشجاعة ، فتتلخص فى التغلب على الصعاب والشدائد ؛ لأن المرء بالرغم من هول مصيره ، يتعلم كيف يواجه صعوبة هذا المصير ، ومن منطلق الإحساس بالمسئولية الكاملة .

وبذلك يعد مسرح العبث مدرسة للمشاهد ، يتدرب فيها تدريجيا على مواجهة نفسه أولا ، والآخرين ثانيا ، ثم العالم المحيط به ثالثا ، فيرفض الركود الفكرى والجمود فى الإحساس والتزييف فى الواقع ، كما يعود إلى طبيعته ، إنسانا ينعم بالخليقة ، وربما استرد ـ فى هذه الحالة ـ أملا فى أن يحيا الحياة الحقيقية للبشر ، فى عالم تسوده قيم عليا ، وابتسامة مشرقة ، فى مجتمع كريم متجاوب مثل الذى يحلم به «بيرانجيه» بطل «إيونسكو» اللابطولى .

تُرى هل نَسْتطيع أن نبحث عن الحكمة فى مسرح العبث ؟

● هوامش

(١) Léonard Pronko, Théâtre d'Avant-garde—Denöel 1963, P. 13.

(٢) Martin Esslin, Théâtre de l'Absurde-Buchet chastel 1963. P 20.

(٣) Albert Camus, Le mythe de Sisyphe.

(٤) Samuel Beckett, En attendant godot. Acte I scène I.

(٥) S. Beckett. En attendant godot. op. cit.

(٦) Samuel Beckett; Fin de Partie.

(٧) Samuel Beckett, Oh! Les Beaux Jours.

(٨) Eugène Ionesco Le Nouveau Locataire.

(٩) Eugène Ionesco, Amédé ou Comment s'en débarrasser.

(١٠) Jean Geñet, Les Nègres.

(١١) Eugène Ionesco, La Cantatrice Chauve.

(١٢) Eugène Ionesco, Jacques ou la soumission.

(١٣) Eugène Ionesco, L'Avenir est dans les oeufs.

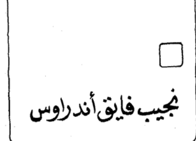
(١٤) Eugène Ionesco, Délire à deux-(Atant qu'on veut).

(١٥) Eugène Ionesco, Victimes du devoir.

(١٦) Jean Genêt, Les Bonnes.

(١٧) Eugène Ionesco, Tueur gages.

أنظر إلى الماضى فى غضب مسرحية تقليدية



نجيب فايق أندراوس

قامت فرقة المسرح الإنجليزى بعرض مسرحية «انظر إلى الماضى فى غضب» على مسرح البلاط الملكى بلندن يوم ٨ مايو سنة ١٩٥٦ ، وعندما عرضت المسرحية للمرة الأولى على المسرح ، كتب كنيث تينان فى الأوبزرفر يقول : «تقدم مسرحية انظر إلى الماضى فى غضب شباب مابعد الحرب كما هو بالضبط . إنها معجزة صغيرة ، إذ إن كل الصفات موجودة بها ، تلك الصفات التى كدنا نيأس من مشاهدتها على المسرح .»[١] وقد كان لهذا التصريح أثر عظيم على الجمهور والقراء والنقاد ، إذ لم يكن من السهل تجاهل رأى كنيث تينان ، ولذلك اعتبر النقاد انظر إلى الماضى فى غضب مسرحية ثورية سوف تمهد الطريق لمرحلة جديدة فى الدراما الإنجليزية[٢] . ولكن لم يمض وقت طويل حتى وضح أن الكاتب لم يكن فى استطاعته أن ينجز الآمال التى ألقيت على عاتقه ، وكذا المسرحية لم تمهد الطريق لمرحلة جديدة فى الدراما الإنجليزية . فالمسرحيات التى كتبها جون أوسبورن بعد انظر إلى الماضى فى غضب فقدت أى «غضب» استطاع النقاد أن يستخرجوه من مسرحيته الأولى ، وأمكن ترويض المؤلف المسرحى «الغاضب !» إلى درجة أن بدأ يكتب مسرحيات تعرض فى المسارح التى تدار بطريقة تجارية وفى السينما والتليفزيون .

وإذا كان «هدف الأدب الأساسى ليس إرضاء المجتمع بل الكشف له عن حقيقته»[٣] كما يقول **كيارى** فى كتابه **علامات فى الدراما المعاصرة** ، فإن **انظر إلى الماضى فى غضب** تفشل تماما فى تحقيق «الهدف الأساسى للأدب» . فهى لا تكشف للمجتمع عن حقيقته ، بل تنشر اليأس فيه بوصف الناحية الحيوانية لأكثر فئات الجيل الجديد انحلالا . إنها تتجاهل الأغلبية الساحقة للجيل الجديد ، تلك الأغلبية التى تساعد فى تنمية القدرات الإنسانية وتقدمها ، وتركز على هؤلاء الذين يعيشون فى فراغ ، ويعتقدون أن تحقيق رغباتهم الجنسية هو الهدف الأوحد فى الحياة بعد أن فقدوا إيمانهم بقدرة الفرد والجماعة على الكفاح .

ويعترف **أوسبورن** نفسه بهذه الحقيقة ، فهو يقول فى حديث تليفزيونى : «أعتقد أن هذه العلاقات بين الرجال والنساء هى الأشياء الحيوية فى الحياة .. واهتماماتى تتركز أساسا فى العلاقات بين الناس ، كيف يتصل الناس بعضهم بالبعض الآخر»[٤] ، كما لو كان الرجال والنساء ليس لديهم ما يفكرون فيه أو يهتمون به إلا الجنس .

إنها مسرحية كئيبة مليئة بالحزن والدموع تفتقر إلى الأمل والضحك .[٥] وتبدأ مسرحية **انظر إلى الماضى فى غضب** ــ التى يعتبرها بعض النقاد «ميلودراما»[٦] ــ بعد ظهر أحد أيام الآحاد ، بزوجين شابين: **جيمى بورتر وأليسون** ، وهما يعيشان فى مسكن مكوّن من غرفة واحدة ، غرفة «الكرار» بأحد البيوت الواسعة المبنية على الطراز الفيكتورى . والمشهد الذى تبدأ به المسرحية مثير إلى حد ما ، فجيمى وكليف ــ صديقه ــ يقرآن الجرائد بينما تقوم أليسون بكى بعض الملابس . وكليف هذا الذى يظهر فى الحجرة مع الزوجين الشابين هو ــ كما نتبيّن من الحوار ــ صديق لجيمى ويسكن فى حجرة أخرى من نفس المنزل ، ولكنه يقضى أغلب أوقاته مع الزوجين الشابين . والواقع أن

أوسبورن هنا يقلد برنارد شو فى «المعيشة الثلاثية» البريئة التى خلدها فى مسرحية كانديدا[٧] .

وكليف ـ حسب كلام جيمى ـ هو الصديق الوحيد الذى تبقى له ، وهو فى نفس سن جيمى ، قصير القامة ، أسمر اللون ذو عظام بارزة فى الوجه ، وهو يتمتع بالذكاء الفطرى الحزين الذى يميز الذين يثقفون أنفسهم بأنفسهم ، ويمكن اعتباره «النقيض الطبيعى الملطف لتصرفات جيمى» .[٨] فقد يتعارك الاثنان ويتبادلان السباب طوال النهار ، ولكن هذا يرجع إلى خلفيتهما الاجتماعية أكثر مما يرجع إلى الشعور بالعداء ، فكليف يقول : «إننا معتادون على الشجار والإثارة فى الحى الذى جئت منه .»[٩] .

ويدلى جيمى فى نهاية المسرحية برأيه فى كليف فيقول له : «لقد كنت صديقا وفيا ، كريما وطيبا ، ولكنى على استعداد تام لأن أتركك ترحل للبحث عن بيت آخر وتتصرف كما يحلو لك ... إنك تساوى نصف دستة من أمثال هيلينا بالنسبة لى ولأى شخص آخر»[١٠] ، ويقول لهيلينا : «إنه سافل نزق قذر ، ولكنه ذو قلب كبير ... وهذا كاف ليجعلك تغفرين له أى شىء .»[١١] .

وكون جيمى وكليف يحبان بعضهما البعض رغم كل شجارهما يبدو بمنتهى الوضوح فى نهاية المسرحية عندما يقرر كليف الرحيل . فالأسباب التى يقدمها كليف لرحيله لا صلة لها من قريب أو بعيد بخلافاتهما اليومية : «إن كشك الحلوى ليس شيئا ولكنى أعتقد أنى لابد أن أحاول شيئا آخر ... أعتقد أن هيلينا تقاسى الكثير من وجود رجلين فى هذا المكان ، وستعانى أقل إذا لم يوجد هنا سواكما ... أعتقد أنه يجب على أن أبحث عن فتاة لا تهتم إلا بى .»[١٢]

وهذه الأسباب التى يدلى بها كليف بمثل هذه البساطة وهذا الوضوح تعكس شخصيته ؛ فالبساطة أهم صفاته ، وهو بسيط إلى حد السذاجة . فعندما يلومه جيمى لأن ملابسه قد اتسخت أو تلفت ، فإنه يفقد القدرة على الحركة ويبحث عن أليسون أو هيلينا كما يفعل الطفل الخائف . فجيمى يثير انتباهه مثلا إلى أنه قد أتلف بنطلونه ، فلا يفعل كليف شيئا إلا أن يستدير إلى أليسون ويقول : «ماذا أفعل يا جميلتى ؟»[١٣] ويحدث نفس الشىء فيما بعد عندما يتعارك مع جيمى فيتسخ قميصه ، إذ إنه لا يفعل شيئا إلا أن ينظر مستغيثا إلى هيلينا : «انظرى ! لقد اتسخ !»[١٤] ، وعندما تعرض عليه هيلينا أن تغسله له يتردد حتى يجبره جيمى وهيلينا على إعطائه لها .

وتبدو هذه البساطة فى جميع تصرفاته وأقواله ، فعندما يعايره جيمى بجهله فإنه لا يزيد عن قوله : «نعم ! وغير متعلم !» ، ويعلن بعد ذلك بلحظات : «إنى أحاول أن أرتقى بنفسى .»[١٥] وهو يعبر بنفس البساطة عن آرائه حتى فى مسائل الجنس والعاطفة ، فعندما يعلق جيمى على الخطاب التى أرسلته فتاة مراهقة لمحرر إحدى الجرائد تستفسر فيه عما إذا كانت ستفقد احترام صديقها إذا ما أعطته ، يقول : «اتركونى معها ... هذا كل ما أريد .»[١٦]

ويشعر كليف بعاطفة عميقة نحو أليسون ، ولكنها عاطفة لا يعبر عنها إلا بالكلمات واللمسات البريئة ، فتصرفاته معها رقيقة وحانية ، فقد يضع يده برقة على أليسون ويقول : «كيف حالك ياعزيزتى ؟» ، و«لماذا لا تتركين كل هذا وتستريحين قليلا ؟ يبدو عليك التعب»[١٦] ، و«شكرا ياجميلتى !»[١٣] ، ولكن هذه الرقة لا تعنى أنه لا يعتبر أليسون امرأة جميلة جدا وجذابة جدا ، بل يقول : «إنها فتاة جميلة ، أليس كذلك ؟»[١٦] وقد يقبل يدها ثم يضع أصابعها فى فمه ويقول : «إن يدك لذيذة مغرية . هَمْ ... سأعضها .»[١٦] وهو يقف دائما بجانبها ضد جيمى ويحاول أن يدافع عنها ضد تصرفات جيمى العنيفة قائلا : «اترك هذه الفتاة المسكينة فى حالها ... إنها مشغولة .»[١٥]

ولكن تصرفات كليف هذه لا تؤثر فى صداقته مع جيمى ، وعندما يقرر الرحيل ، يحاول جيمى أن يحل له مشاكله : «قد تستطيع هيلينا أن تجد لك الفتاة المناسبة ... إحدى صديقاتها الثريات ... أكوام من المال وبدون مخ ... هذا ما تحتاج إليه .»[١٦]

وقد فعل جيمى بورتر ـ بطل المسرحية ـ ما ينصح به كليف بالضبط ، أى تزوج من فتاة تمتلك أكواما من المال وبدون مخ . ويقدم لنا جون أوسبورن جيمى كشاب من أصل بروليتارى قد تخرج من الجامعة ، وهو «نحيل ، طويل القامة ، فى حوالى الخامسة والعشرين من عمره ، يرتدى سترة بالية جدا من الصوف التويد وقميص فانلة ، وهو خليط مشوش من الإخلاص والخبث المرح ، من الرقة والقسوة المنطلقة ، قلق ، ملحاح ، متكبر الى أقصى الحدود ، وهى صفات تنفر منه ذوى الإحساس وفاقديه على السواء ؛ وهو وفى إلى أقصى حدود الوفاء ، وهو وفاء واضح ، وهذا يؤدى بالضرورة إلى أن يكون صداقات قليلة . وهو يبدو بالنسبة للكثيرين مرهفا إلى أقصى حد ، وبالنسبة للآخرين فهو ليس إلا جعجاعا ثرثارا ؛ وكونه حادا عنيفا إلى هذا الحد يجعله غير ملتزم بأى شئ .»[١٧]

وهذا الوصف لجيمى بورتر مبهم إلى أقصى حد ، ويمكن تكييفه لأى شخصية أخرى ، أما شخصية جيمى الحقيقية فلا تتكشف إلا من خلال المسرحية .

ويحاول أوسبورن أن يقدّم لنا جيمى بورتر كشخصية ثورية منذ بداية المسرحية ، ولكنه يفشل فى ذلك ؛ إذ يبدو جيمى محافظا ، بل ورجعيا فى بعض الأحيان ، خلال المسرحية .[١٨] حقا إنه يهاجم المؤسسات الاجتماعية السائدة بطريقة ساخرة ، ومع ذلك فإن هجومه سوقى ويفتقد العمق والأصالة . فهو مثلا يسخر من أسقف بروملى لأنه ـ حسب ماجاء بإحدى الجرائد ـ «يوجه نداء مؤثرًا جدا إلى جميع المسيحيين يدعوهم فيه إلى عمل كل ما فى وسعهم للإسهام فى صناعة القنبلة الهيدروجينية .»[١٦] وهذه الفكرة سطحية ومصطنعة إلى أقصى حد ؛ فرجال الدين بعامة لايمكن أن يروجوا مثل هذه الأفكار . وإذا كانت هناك أقلية ضئيلة تؤمن بمثل هذه الآراء فإن الأغلبية لايمكن أن تفعل ذلك ، بل إن الذين يؤمنون بمثل هذه الآراء لن تواتيهم الجرأة على الترويج لها علنا .

وقد يظهر هجومه على «العصر الأمريكى» عدم رضائه عن الفوضى



الاجتماعية السائدة بصورة أوضح : «ولكن يجب أن أقول إنه لكئيب جدا أن نعيش فى العصر الأمريكى ... إلا إذا كنا أمريكيين طبعا . ولعل كل أطفالنا سيكونون أمريكيين . »[١٩] ومع ذلك ، فإن هجومه سطحى ولايتعمق أسباب هذا «العصر الأمريكى» . إنه مجرد هجوم ساذج ، مثل الكلام الذى نسمعه من أجدادنا عندما يتحسرون على الماضى ويودون عودة هذا الماضى لأنهم لا يستطيعون تحمل الاتجاهات التقدمية للأجيال الصاعدة ، تلك الاتجاهات التى «يستوردها» الشباب من الدول التى هى أكثر تقدما . وجيمى نفسه مقتنع بهذه الحقيقة ، فهو يقول : «لابد لى أن أعترف بذلك ، وأعتقد أنى أستطيع أن أدرك ما شعر به أبوها عندما عاد من الهند بعد كل هذه السنوات . إن جنود الكتيبة الإدواردية القديمة يجعلون عالمهم الصغير المحدود يبدو جذابا إلى حد كبير... الفطائر المصنوعة منزليا ، ولعبة الكروكيت ، والأفكار البراقة ، والملابس الرسمية اللامعة .... نفس الصورة دائما : فصل الصيف ، الأيام المشمسة الطويلة ، مجلدات الشعر الصغيرة ، الملابس البيضاء المنشّاة ، رائحة النشاء .. يالها من صورة رومانسية برغم أنها خيالية طبعا ! فلا بد أنها قد أمطرت أحيانا ، ومع ذلك حتى أنا أتحسر على تلك الأيام إلى حد ما ، سواء أكانت خيالية أم لا ... إذا كان المرء لايتخيل عالما خاصا به ، فإنه يسعد بشعوره بالتحسر لزوال عالم شخص آخر . »[٢٠]

والكولونيل ردفيرن ـ والد أليسون ذو الستين عاما ـ رجل أنيق ضخم ، ولأنه قد مكث مدة أربعين عاما فى الجيش ، فقد اعتاد أن يأمر وأن يطاع ، ولكنه الآن بعد أن أحيل إلى المعاش قد فقد كل سلطاته ووجد نفسه مجرد مواطن عادى . ولقد رحل عن إنجلترا فى مارس ١٩١٤ ليتولى قيادة جيش المهراجا ، وبقى بالهند حتى سنة ١٩٤٧ ، لم يزر طوال هذه المدة وطنه إلا خلال أجازات قصيرة . لقد أصبحت إنجلترا التى تركها شيئا مختلفا تماما عندما عاد ، ولذلك فهو يهرب من الواقع إلى أحلامه لأنه لايستطيع أن يواجه الحقيقة . ثم إن فقدانه لسلطته يدفعه إلى محاولة معرفة ما يعتقده الآخرون فيه ؛ وعندما تقول له أليسون رأى جيمى ـ «يا لوالدك المسكين ! إنه لايعدو أن يكون نباتا جافا لايزال باقيا فى البرارى منذ العصر الإدواردى ، لايستطيع أن يفهم لماذا لاتسطع الشمس كما كانت تفعل » ـ يشعر بالمهانة ، ولكنه يعلم فى قرارة نفسه أنها الحقيقة . ولذلك فهو لايعلق إلا بقوله : «لماذا كتب عليك أن تقابلى هذا الشاب ! »[٢١]

ولكن إذا كان جيمى قد نجح فى تحليل شخصية الكولونيل ردفيرن فإن تحليله للأحداث السياسية سطحى إلى حد كبير . «إننا نستورد طعامنا من باريس وسياستنا من موسكو وأخلاقياتنا من بور سعيد . »[١٩] وهذه العبارة قد دفعت غالبية النقاد الذين يفتقرون إلى الخلفية الاقتصادية ـ الاجتماعية إلى الوقوع فى الخطأ ، فاعتقدوا أنه كان يتكلم عن أزمتى سنة ١٩٥٦ الخطيرتين . يقول **جون راسل تيلور** فى كتابه **جون أوسبورن ـ انظر إلى الماضى فى غضب** : «سنة ١٩٥٦ ، السنة التى أخرجت فيها مسرحية **انظر إلى الماضى فى غضب** ، كانت حافلة بالأسباب المثيرة للانفعال أو الإحباط ، حسبما ينظر إليها الإنسان . ففى المجر ، ثار الشعب ضد الحكومة الشيوعية التى فرضها الروس وقمعت روسيا التمرد بالطريقة الإمبريالية التقليدية ، أى بإرسال الدبابات ، فى حين أخذ العالم يشاهد ولايفعل شيئا . وفى البحر الأبيض المتوسط أعلنت الحكومة المصرية أنها ستستولى على قناة السويس التى كانت حتى ذلك الوقت تملكها وتديرها المصالح الأنجلو ـ فرنسية . وفى محاولة غريبة لإحياء دبلوماسية البوارج التى كانت سائدة فى القرن التاسع عشر ، أرسلت بريطانيا وفرنسا قواتهما لحماية مصالحهما فى منطقة السويس . والنتيجة أنه بعد أن احتلت هذه القوات منطقة القنال وجدت نفسها وحيدة دون مساندة عالمية ، فاضطرت إلى تسليم الأراضى التى احتلتها إلى الأمم المتحدة التى أعادتها إلى مصر . لم تثبت المغامرة كلها إلا أن أيام هذه التحركات الإمبريالية المظهرية قد ولت ، وأن بريطانيا لابد لها من أن تقبل مقعدا فى المؤخرة فيما يختص بالمشاكل العالمية ... كل هذه الأحداث أسهمت فى خلق المناخ الذى ظهرت فيه مسرحية **انظر إلى الماضى فى غضب** لأول مرة وهكذا بنت نجاحها تدريجيا . »[٢٢] فإذا تركنا جانبا تحليل تيلور للأزمتين العالميتين ، لأنه أقرب إلى أن يعكس وجهة نظره بوصفه مواطنا بريطانيا منه إلى أن يناقش الحقائق بطريقة علمية موضوعية[٢٣] ، فإننا نصل إلى نتيجة حتمية ألا وهى أنه ينسى أن مسرحية **انظر إلى الماضى فى غضب** أخرجت فى ٨ مايو سنة ١٩٥٦ ، فى

حين أن الاعتداء الثلاثى على مصر ، والقضاء على التمرد فى المجر ، قد حدثا فى أكتوبر ـ نوفمبر من تلك السنة[٢٤] . وهذا يعنى أن المسرحية كتبت وأخرجت ونالت نجاحا قبل حوادث مصر والمجر . أما بالنسبة لكلام **أوسبورن** فلعله كان يتبع طريقة **برنارد شو** فى السخرية من الإنجليز[٢٥] ؛ فالأرستوقراطية فى العالم كله تستورد «الأطباق الفرنسية» وتعتقد أن «الطعام الفرنسى» يفوق أى طعام آخر . وأيضا فقد أثرت السياسة السوفياتية طوال الخمسينيات ـ فترة الحرب الباردة ـ على أوروبا إلى حد كبير . أما بالنسبة «لاستيراد أخلاقياتنا من بور سعيد» ، فلعله يشير إلى جلاء القوات البريطانية من بور سعيد حسب اتفاقية الجلاء التى وقعت سنة ١٩٥٤ ، وكان الجلاء على وشك الانتهاء عندما أخرجت المسرحية لأول مرة . وكون رجعية جيمى بورتر ليست مجرد مزاج طارىء بل نتيجة لاقتناع عميق يبدو بوضوح تام فى تفكيره الفردى . فالأنا تلعب دورا هاما فى حياته وأعتقد أن كون الفردية هى القيمة الأساسية للطبقات الوسطى لا تحتاج إلى المناقشة . حقا إن شعارات التهجم على الطبقات الوسطى تتناثر خلال المسرحية ، ومع ذلك فإننا نجد جيمى متأثرا تماما بقيم الطبقات الوسطى طوال المسرحية ، وهجومه لا يتخطى الإطار العام لهذه القيم .

وقد حاول بعض النقاد أن يبينوا رفضه لقيم الطبقة الوسطى عن طريق إبراز أنه ـ برغم تخرجه من الجامعة ـ كان يقيم كشكا لبيع الحلوى . «إنه متخرج من الجامعة ، ومع ذلك يرفض أن يقوم بعمل يتناسب مع درجته العلمية ، ويقيم كشكا لبيع الحلوى .»[٢٦] ومن المؤكد أن هؤلاء النقاد أمناء مع أنفسهم إلى أقصى حد وهم يقولون ذلك ، ولكنهم يتناسون أن إقامة كشك لبيع الحلوى ـ من الناحية الاقتصادية ـ عملية تجارية فردية ، مثلها فى ذلك مثل إقامة «مخازن ضخمة» أو أى مؤسسة اقتصادية أخرى . ثم إن جيمى يستغل كليف تماما مثلما يستغل أى رأسمالى آخر عماله وموظفيه . وعلى الرغم من أن **أوسبورن** لا يعطينا أية فكرة عن العلاقة بين جيمى وكليف فى كشك الحلوى ، فإننا نستطيع أن نتصور ما كان يحدث هناك مما كان يحدث فى المنزل ؛ فهو لا يفتأ يلقى بأوامره على كليف طوال الوقت قائلا : «يمكنك أن تعمل لنا بعض الشاى» ، «اعمل بعض الشاى» ، «ضع الغلاية على النار .»[٢٧] ... الخ . ويشعر الكولونيل ردفيرن بالدهشة لأن جيمى قد اختار هذا العمل : «يبدو لى أنه من غير المألوف لشاب أن يقوم بهذا العمل دون الأعمال الأخرى . لقد كنت دائما أعتقد أنه يمتاز بذكاء خاص» .[٢٨] ولكن الكولونيل ردفيرن يتكلم هنا كرجل ينتمى إلى أرقى طبقات المجتمع ، تلك الطبقات التى تنظر إلى جميع الأعمال الاقتصادية الصغيرة كأعمال محطة من قدر الإنسان ؛ وهذا يبدو بوضوح تام عندما ترد أليسون التى ترعرعت فى الهند المستعمرة بعدم اكتراث قائلة : «أوه ... لقد حاول أعمالا كثيرة ... الصحافة ، الإعلانات ، بل توزيع المكانس الكهربائية .»[٢٨]

ويعتبر جيمى الملكية الخاصة شيئا مقدسا :

جيمى : على أى حال ، إنها جريدتى (يخطف الجريدة)
كليف : أوه ! لا تكن دنيئا !
جيمى : الثمن تسع بنسات ، ويمكنك أن تحصل عليها من موزع الجرائد .[٢٩]

وبعد قليل يقول له : «إنك تجلس على مقعدى .»[٣٠]

ويدفعه هذا الإيمان إلى الإحساس بالمرارة عندما ترحل أليسون ؛ إذ يشعر عندئذ أنه قد حرم من شىء يمتلكه وليس لأن «مثله قد أضيرت» ،[٣١] إلا أن تتعلق بإيمانه بتفوق الرجل ، وأن النساء مجرد شىء يمتلكه الرجل .

حقا إن جيمى بورتر لا يقبل الظروف الاجتماعية السائدة فى مجتمعنا المعاصر ، ولكنه لا يستطيع أن يفهم أو يحلل جذور أو أسباب هذه الظروف الاجتماعية أو أسبابها . إنه مجرد حقد دون هدف أو مبدأ ؛ حقد تولد من المآسى التى مر بها . وهو يجد نفسه فى فراغ ، ولذلك يحطم نفسه ويحطم أقرب الناس إليه.وهو يعترف أنه ـ فى رأيه ـ «لا توجد أهداف ذات قيمة ... فإذا جاءت الحرب وقتلنا جميعا ، فلن يكون ذلك من أجل معتقدات عظيمة عفى عليها الزمن . بل سيكون ذلك من أجل لا شىء ، سيكون ذلك شائنا ودون هدف كما لو كنا نجرى أمام سيارة .»[٣٢]

وهو يهرب من حقائق عصره إلى الماضى ، فتقول هيلينا : «لا يوجد مكان لأمثاله فى عالمنا الحديث ، سواء فى الجنس أو السياسة أو أى شىء آخر ... لذلك فهو عابث إلى هذا الحد ؛ وأحيانا عندما أستمع إليه وهو يتكلم أشعر بأنه يعتقد أنه لا يزال يعيش فى أوج الثورة الفرنسية ، أى فى الزمن الذى يجب حقا أن يوجد فيه . إنه لا يدرى أين هو أو إلى أين يذهب ، إنه لن يعمل شيئا ولن يصل إلى شىء» ، وتجيب أليسون : «أعتقد أنه يمثل ما يمكن أن ينتمى إلى العصر الفكتورى الصميم .»[٣٣]

ويقابل جيمى بورتر هذا فتاة أرستقراطية ـ هى أليسون ـ فى إحدى الحفلات ، ويحاول أن يتزوجها ، على الرغم من معارضة أهلها ورفضهم لهذا الزواج .

وعندما نقابل أليسون لأول مرة فى المسرحية ، يكون ذلك بعد زواجها من جيمى ؛ وهى تظهر عندئذ منحنية على لوح الكى وبجانبها كوم من الملابس . ويصفها **أوسبورن** فى التعليمات المسرحية بأنها سيدة شابة «طويلة ، ممشوقة القوام ، سمراء ، تبرز عظام وجهها فى رقة ، لها عينان واسعتان عميقتان ، وهى تصبح أكثر جمالا مما هى فى الواقع فى حضور زميليها الخشنين .»[٣٤]

وهكذا نجد أن أول فكرة تطرأ لنا عن أليسون هى أنها تقوم بكل الأعمال المنزلية بدون مساعدة ، حتى إن إعطاء السجاير لزميليها كان من المهام الموكلة إليها ؛ يقول كليف : «أريد سيجارة» ، فتناوله أليسون اللفافة ، ولا تتغير هذه الفكرة طوال المسرحية .

ولكن أليسون لا تقوم بهذه الأعمال المنزلية بطريقة آلية بحتة ، بل نلاحظ أنها تصدر عن شعور بالأمومة وهى تؤديها ؛ فعندما يلوم جيمى صديقه كليف بعنف لأنه أتلف بنطلونه الجديد ، نجد أليسون تعاتبه بطريقة حانية : «أنت شقى ياكليف ... لقد أصبح منظر بنطلونك مريعا» ، وعندما يقول كليف بطريقته الساذجة : «وماذا أفعل الآن ،

ياجميلتى ؟ » تجيب قائلة : « من الأحسن أن تخلعه ... سأقوم بكيه ، والمكواة ما تزال ساخنة . »[٣٥]

ولكن أليسون التى نتصرف بمثل هذه الطريقة الحانية مع الكبار تجد نفسها مجبرة على أن تعمل كل شيء حتى لا تحمل . « لقد كان هذا الموضوع مستبعدا ... أيمكن أن يحدث حمل فى هذا المكان ، ودون مال ... أوه ! ... وكل شيء . »[٣٦] ومع ذلك ، فبعد ثلاث سنوات من الحياة الزوجية ، تقع فى المحظور ، فتصاب بالرعب ولا تجرؤ على إخبار زوجها لأنه يمتعض من الفكرة ذاتها ، وتشعر بالحيرة والأسى .

كليف : هل .. هل ... ؟

أليسون ... فات الوقت للتغلب على هذا الموقف ؟ لست متأكدة بعد ... ربما لا ... إذا لم يكن الوقت قد فات فلن تكون هناك أية مشكلة ... أليس كذلك ؟

كليف : وإذا كان الوقت قد فات ؟ لماذا لا تقولين له الحقيقة الآن ؟ على كل حال فهو يحبك .. إنك لا تحتاجين إلىّ لأنبهك إلى ذلك .

أليسون : ألا تفهم ؟ شيشك فى دوافعى منذ البداية ... إنه لا يتوقف عن القول لنفسه إنى أعرف كم هو حساس ؛ فقد نقضى الليلة بسلام ... بل قد ننام معا ، ولكن فيما بعد ، نقضى الليل كله مستيقظين ، منتظرين بخوف بزوغ الفجر من خلال النافذة الصغيرة . وفى الصباح سيشعر بأنه قد خدع كما لو كنت أحاول قتله أبشع قتلة . سيراقبنى وأنا أزداد حجما كل يوم ، ولن أجرؤ على النظر إليه .

كليف : قد يكون عليك أن تواجهى الموقف ياجميلتى ![٣٦]

ولكن أليسون لم تتح لها فرصة « مواجهة الموقف » ؛ إذ تصل صديقتها هيلينا شارلز ، وينقلب البيت إلى ميدان قتال . فهيلينا بقيمها التقليدية لا تستطيع أن تقبل معاملة جيمى لأليسون فترسل إلى والد أليسون تطلب منه الحضور لأخذ ابنته ، فى حين تحث أليسون على الرحيل . وتفعل أليسون ما تحثها هيلينا على عمله ، ولكن تعلقها بجيمى يبقى قويا كما هو . وبعد شهور قليلة تشعر أليسون أنها لا تستطيع الابتعاد عن جيمى أكثر من ذلك فتعود إليه محطمة وترتمى تحت قدميه . لقد كانت صورته لا تفارقها وهى بعيدة عنه . وهى تقول لهيلينا : « لقد ذهبت إلى السينما فى الأسبوع الماضى ، وكان هناك عجوز يدخن (نوع التبغ الذى يدخنه جيمى) على بعد بضعة صفوف أمامى فقمت وجلست خلفه تماما »[٣٧]

كيف رضيت أليسون ــ الفتاة الأرستقراطية ــ أن تتزوج رجلا مثل جيمى بورتر ؟ ... تعطينا أليسون فكرة واضحة عن مقابلتها الأولى مع جيمى : « لقد قابلته فى حفل ... كنت عندئذ فى الحادية والعشرين من عمرى . كان الرجال الموجودون هناك ينظرون إليه كما لو كانوا لا يثقون به ، أما النساء ، فقد فقدكنّ جميعا مصممات على إظهار احتقارهن لهذا المخلوق العجيب ، ولكن لم تكن بينهن من تعرف كيف تتصرف معه ... لقد قال لى إنه أتى إلى الحفل على دراجته ، وكان الشحم يغطى سترة السهرة ... لقد كان اليوم جميلا مشرقا ، فأمضى يومه فى الشمس . كان كل شيء حوله يبدو وكأنه يحترق ؛ كان وجهه مضيئا وأطراف شعره تلمع وكأنها على وشك أن تقفز من رأسه ، وكانت عيناه الزرقاوان معبأتين بالشمس ... كان يبدو صغيرا وضعيفا برغم خطوط الإرهاق المحيطة بفمه ... كنت أعلم أنى آخذ على عاتقى أكثر مما كنت أستطيع أن أتحمل ، ولكن لم يكن أمامى سبيل للاختيار ... حسنا ! ارتفع نباح الشجاعة والدهشة من العائلة ، وكان لذلك أثره ... سواء رضوا أم لم يرضوا ؛ فقد كان واضحا أنه يحبنى .:. وحسم هذا الموقف ... لقد صمم على الزواج بى ، وحاولوا. هم كل شيء ممكن لمنع هذا الزواج . »[٣٨]

لقد شعر كلا الشابين بجاذبية شديدة نحو الآخر وقررا الزواج على الرغم من اعتراض أهلها . وخوفا من أن تستطيع عائلتها منع مسجل العقود المحلى من إتمام الزواج ، قررا أن يتزوجا فى الكنيسة .

ولكن الزواج فى الكنيسة يتعارض مع المظهر الذى يحاول جيمى أن يبدو فيه . لذلك نجده يقص هذه الحادثة ــ دون أن يطلب أحد منه ذلك ــ وهو يحاول تبرير تصرفه : « كانت آخر مرة دخلت فيها الكنيسة هى يوم تزوجتنى .. أعتقد أن هذا سيدهشكم ... أليس كذلك ؟ كان ذلك بسبب الظروف التى أحاطت بنا ، هكذا ببساطة . كنا على عجل ... أتفهمين ! ... نعم ! كنا حقا على عجل ، تحدونا شهوة عارمة للمجزرة ! حسنا ... لقد كان مسجل العقود المحلى صديقا شخصيا لوالدها ، وكنا نعلم أنه لن يتأخر فى إبلاغه النبأ . ولذلك كان علينا أن نبحث عن قس محلى لا توجد بينه وبين عائلتها معرفة وثيقة » ،[٣٩] ومع ذلك لم يكن لهذا العمل فائدة ؛ إذ إنه عندما وصل كليف ووكيله إلى الكنيسة ، كانت عائلة أليسون قد سبقته إلى هناك .

ولم يكن زواج جيمى وأليسون مبنيا على الحب ، على الرغم من أن أسبورن يحاول أن يقنعنا منذ بداية المسرحية بأنهما كانا متحابين ، كما أنه لم يكن مبنيا على التفاهم المتبادل ، بل كان مبنيا على الانجذاب الجنسى ورغبة جيمى الشديدة فى تسلق السلم الاجتماعى . ولذلك كان الزواج محكوما عليه بالفشل .

وقد حاول بعض النقاد تفسير زواج جيمى وأليسون على أنه « جزء من معركته ضد الطبقات العليا » ،[٤٠] اعتمادا على مغامرات هيو وجيمى وهما يفرضان نفسيهما على أقارب أليسون وأصدقائها . ولكن أيمكننا حقا اعتبار هذه « الدعوات المفروضة » على أقارب أليسون وأصدقائها معركة ضد الطبقات الراقية ؟ ... من المناسب قبل أن نحاول الإجابة عن هذا السؤال وتحليل هذه الدعوات المفروضة أن نحلل شخصية تانر ، زميل جيمى فى هذه « الغزوات » .

كان هيوتانر صديق جيمى منذ الطفولة ، ويبدو أن هيو وأمه كان لها تأثير عظيم على جيمى ؛ إذ كان جيمى فخورا جدا بهما . وعندما تزوج لجأإليهما فى ليلة زفافه . وفى هذه الليلة نفسها وضحت لأليسون طبيعة هيو السادية المتوحشة : « أخذ هيو يزداد وقاحة ... وهو يمتاز بموهبة فذة لذلك » .[٤١] وهى عندما تقارن هيو بجيمى تقول : « كانت أمى دائما تقول عن جيمى إنه قد بلغ أقصى درجات القسوة ، ولكنها لم تقابل هيو ... إنه يستحق الجائزة الأولى للقسوة دون منازع . »[٤١]

أما بالنسبة للغزوات ، فليس لدينا ما نعتمد عليه إلا كلمات أليسون : «لقد توصل الاثنان إلى اعتبارى رهينة لديهما من هذه الأجزاء من المجتمع التى أعلنا الحرب عليها»[41] ، وبدءا يدعوان نفسيهما إلى بيوت أقارب أليسون وأصدقائها أو - بمعنى أصح - يغزوان هذه البيوت[42] ، يأكلان ويشربان ويدخنان على حسابهم ؛ بل إنهما قد قاما فى الواقع بعمليات ابتزاز - «إن (هيو) أخذ خمسة جنيهات من العجوز مان توين فى إحدى المرات»[42] . ولكن أليسون ، التى تعطينا هذه الصورة الحية للغزوات ، وتعلن : «كان هيو يعربد ويمرح فى دور المتوحش» ،[42] لا تلبث أن تعطينا فكرة أخرى عن هيو ؛ لقد حاول «إغراء فتاة فى مقتبل العمر مرة عند آل أركسدم .»[43]

وهكذا يتضح لنا أن هذه الغزوات لم تكن جزءا من الصراع ضد الطبقات الراقية ، بل نوعا من التخويف والابتزاز لإقحام نفسيهما فى الوسط الراقى . لم يكن الهدف من هذه الغزوات مجرد إجبار عائلة أليسون على تقبل جيمى بل أيضا إجبار أصدقاء أليسون على تقبل هيو كزوج لإحدى بناتهم . كان هيو عندئذ يحاول أن يتبع المثال الذى ضربه له جيمى ويتزوج من إحدى فتيات الطبقات الراقية لكى يتسلق السلم الاجتماعى هو أيضا ، ولكنه يفشل فى إغواء الفتاة الصغيرة النضرة الوجه ، ويطردان معا من الوسط الراقى . ولذلك قرر هيو أن ينتقم لنفسه فأخذ يحارب نيجل - شقيق أليسون - خلال الانتخابات ، مخربا اجتماعاته السياسية بالاشتراك مع أصدقائه . ولكن عندما انتهت الانتخابات ، اتضح لهيو أن «رعاع المرأة أليسون» ، قد عادوا إلى الحكم ، فشعر باليأس ، وقرر أن يرحل عن إنجلترا . وهذا اليأس والأساليب التى اتبعها فى تخريب اجتماعات نيجل السياسية بمساعدة أصدقائه الرعاع تبين بوضوح أنه لم يكن ثوريا فى يوم من الأيام ؛ إذ إن هذه الوسائل وسائل فاشية . ويمكن إثبات ذلك اعتمادا على اقتناعه بأن هجوما فرديا على مرشح فرد يمكن أن يؤدى إلى انهيار النظام الاجتماعى بأكمله .

وعندئذ بدأ الصراع بين هيو وجيمى يتخذ شكلا أكثر حدة ؛ فقد رفض جيمى أن يرحل عن إنجلترا واتهم هيو بالاستسلام . لقد كان جيمى ووالدة هيو يريدانه أن يثابر حتى ينجح فى تحقيق هدفه ، ولكن هيو ما لبث أن رحل ، برغم توسلات والدته وصديقه ، اللذين شعرا أنهما مسئولان عن رحيله . وهما لكى يتغلبا على شعورهما بالذنب ، توصلا إلى اعتبار أليسون سبب رحيله .

وهكذا يتضح لنا أن الفكرة القائلة إن زواج جيمى وأليسون جزء من صراع جيمى ضد الطبقات الراقية فكرة لا معقولة ومصطنعة .

أما بالنسبة للانجذاب الجنسى فقد كان جيمى يؤمن بالجنس والجنس فقط، برغم أنه كان يحاول أن يغلف هذا الإيمان بأنواع مختلفة من المثل والعواطف . فهو يؤمن أن مهمة زوجته الوحيدة هى إرضاء رغباته الجنسية ؛ فهو يقول : «لاتكاد تمر لحظة أقضيها دون أن أنظر إليك وأرغب فيك»[44] ، وبعد دقائق يدور هذا الحوار بين جيمى وأليسون :

أليسون : ماذا تود أن تفعل؟ أتود أن تشرب ؟

جيمى : أنت تعرفين ماأريده الآن !

أليسون : حسنا ! عليك الانتظار حتى يحين الوقت المناسب .

جيمى : لايوجد شىء اسمه الوقت المناسب .[44] [وهو إذ يفخر بمغامراته النسائية أمام زوجته وأصدقائه ، يستبد به شعوره بقدرته الجنسية إلى حد أنه لا يستطيع أن يدرك ما إذا كان الذين يستمعون اليه أو يعلقون على غرامياته يتكلمون بصدق أو يسخرون منه] .

أليسون : أوه ! استيقظ ياعزيزى ! لقد سمعت عن مادلين بما فيه الكفاية ؛ فقد كانت عشيقته . ألا تتذكر ذلك !؟ ... عندما كان فى الرابعة عشرة .. أم هل كان ذلك عندما كنت فى الثالثة عشر ؟

جيمى : الثامنة عشرة .

أليسون : إنه مدين لها بكل شىء .

كليف : إنى لا أستطيع أن أميز بين كل نسائك هذه .. أهى تلك المرأة التى كانت أكبر منك بعدد لا يحصى من السنين ؟

جيمى : عشر سنوات .[45]

ومع ذلك ، فمن الواضح أن مباهاته بمقدرته الجنسية ليست سوى وسيلة لإخفاء خوف داخلى من أن يكون غير قادر جنسيا . فعندما يلاحظ التفاهم العميق بين كليف وأليسون يقول : «حقا ... أعنى ذلك . إنى لا أستطيع أن أركز وأنتما تقفان هكذا أمامى»[46] .

ولكن ، رغم أن الجنس يلعب هذا الدور المهم فى حياته ، فهو ليس مستعدا لأن يتقبل نتائج اتصالاته الجنسية . إن أليسون تحاول جهدها ألا تحمل منه ولكن يحدث المحظور على الرغم منها ، فيمنعها الخوف من أن تخبره بالحقيقة .

أما عن تسلق السلم الاجتماعى ، فقد كان جيمى قد نجح فى الارتفاع بنفسه ثقافيا ، ولكنه دائما يشعر بأنه أدنى اجتماعيا من زملائه فى الجامعة ، ولذلك فهو يحاول أن يتزوج أليسون لكى يسمو بنفسه اجتماعيا واقتصاديا .

ويبدو شعوره بالنقص بوضوح تام عندما يهرب من المجتمع ويحبس نفسه فى برجه العاجى ، حيث يمكنه أن يثبت - داخل الجدران الأربعة - تفوقه الثقافى على الذين يعيشون معه . وهو يود أن يثبت تفوقه الثقافى على كليف فيقول : «إن أمثالى لايزدادون وزنا ... لقد حاولت أن أقول لك ذلك من قبل . إننا نحرق كل شىء ... والآن اصمت ، لأنى أريد أن أقرأ»[27] .

ويبدو هذا الاستعلاء الثقافى بمزيد من الوضوح عندما يبدأ فى التهجم على صديقه كليف مذكرا إياه بجهله :

جيمى : حتى التعليقات الأدبية فى الجرائد تبدو شبيهة بتعليقات الأسبوع الماضى . كتب مختلفة ونفس التعليقات .. أقرأت هذا التعليق ؟

كليف : ليس بعد .

جيمى : لقد قرأت ثلاثة أعمدة كاملة عن الرواية الإنجليزية وقد كتب الناقد نصف التعليق باللغة الفرنسية ... أتجعلك جرائد الأحد

تشعر بجهلك ؟

كليف لا أظن ذلك .

جيمى : حسنا ... إنك جاهل .. لست إلا مجرد فلاح ... [٤٧]

ويستمر جيمى فى تهجمه على كليف على نفس النمط : « لماذا تهتم ؟ إنك لن تفهم كلمة واحدة منه » [١٥] ، « إنك جاهل جدا » [٢٧] ... الخ . وحتى زوجته لاتستطيع التهرب من هذا الاستعلاء الثقافى : « لم تطرأ على ذهنها فكرة منذ سنين » [٢٧] ، و « هل قرأت مقالة بريستلى هذا الأسبوع ؟ لماذا بالله أحمل نفسى عبء السؤال ؟ لست أدرى ... إنى أعرف جيدا أنك لم تقرأيها . ترى لماذا أصرف كل أسبوع تسعة بنسات على هذه الجريدة الملعونة ؟ لأحد يقرؤها إلا أنا ... لا أحد يريد أن يهتم ... لأحد يريد أن يستيقظ من كسله اللذيذ » [٢٠] . وهو يكلمهم أيضا عن بوليسيس وكامبوديا ، ووردزورث وأخته ، وشيلى وجودوين ، وميلتون وشكسبير ... الخ [٤٨] .

ويفشل جيمى فى الارتقاء اجتماعيا واقتصاديا عن طريق الزواج ؛ إذ ترفض عائلة أليسون أن تقبله . وتجبر والدة أليسون ابنتها على « التوقيع على تنازل عن كل ماتمتلكه (لأمها) كوديعة عندما تتأكد أن ابنتها ستتزوج جيمى » [٤٢] .

لقد شعر جيمى بخيبة أمل عظيمة . ولكنه ــ لكى يحافظ على كبريائه وكرامته ــ يحاول أن يخفى شعوره الحقيقى ويغلف خيبة أمله فى حقد طبقى .

ولكن مهما حاول جيمى من جهد مستميت أن يخفى خيبة أمله ، كان لابد لخيبة أمله هذه أن تنعكس بصور مختلفة . تقول أليسون وهى تقص ذكرياتها عن ليلة زفافها : « بعد أن تزوجنا ــ أنا وجيمى ــ لم يكن لدينا مال ، كان لدينا ثمانية جنيهات ونصف جنيه بالضبط ، ولم يكن لنا بيت نأوى إليه ، بل إن جيمى لم يكن له عمل . كان قد تخرج من الجامعة منذ عام تقريبا ... على كل فقد ذهبنا إلى شقة هيو لنعيش معه . كانت هذه الشقة تقع فوق مخزن بحى بوبلار . حسنا ! هناك وجدت نفسى ليلة زفافى . لقد أقمنا حفلا صغيرا بمناسبة الزفاف ، وحاولنا ثلاثتنا أن نسكر ببعض النبيذ الرخيص الذى أتينا به ... ومع الشرب ازداد هيو وقاحة ، فى حين أخذ جيمى يزداد أسى ، وجلست أنا أستمع إلى حديثهما وأنا أشعر وأبدو كالعبيطة ؛ فلأول مرة فى حياتى كنت قد انقطعت تماما عن الناس الذين عرفتهم دائما : عائلتى وأصدقائى والجميع ، كنت قد أحرقت قواربى . » [٤٩]

ولم تلبث خيبة أمل جيمى أن تحولت إلى سوقية وقسوة . حقا إنه لا يلجأ إلى العنف مع أليسون ، ولكن كلماته أكثر إيلاما من اللطمات ، إلى حد أنها تصرخ قائلة : « إذا لم يتوقف سأفقد عقلى . » [٥٠]

ولم تكن زوجته فقط هى ضحية سوقيته الشاذة ، بل كانت أمها أيضا من ضحاياه . لم يكن جيمى يستطيع أن ينسى أن أمها هى التى جاهدت بشدة لمنع زواجه من ابنتها ، وأنها عندما فشلت فى ذلك أجبرت ابنتها على توقيع إقرار بوضع ممتلكاتها كافة وديعة لدى أمها ، فحرمته بذلك من فرصة التسلق اقتصاديا واجتماعيا [٥١] ، وهو يهاجمها فى عنف وشراسة : « لقد حبستها أمها فى قلعتهم ذات الحجرات الثمانى المخصصة للنوم ... أليس كذلك ؟ ليس هناك حدود لما قد تفعله هذه الأم المتوسطة العمر فى حربها الصليبية المقدسة ضد الأوغاد أمثالى ... كنت أعلم أنها ــ لكى تحمى صغيرتها البريئة الساذجة ــ لن تتردد فى أن تغش وتكذب وتشاكس وتبتز ... وعندما واجهت تهديدا من ناحيتى (شاب بلا أصل ولا مال ، بل يفتقر حتى إلى المظهر الأنيق) ، أخذت تخور كأنثى الخرتيت عندما يأتيها المخاض فتبعث الرعب فى كل خرتيت ذكر على بعد أميال ، فيكرس نفسه للعزوبية . وقد تبدو أمها الآن مترهلة إلى حد ما ، ولكن لاتتركوا هذه النهمة ذات المظهر المهذب تخدعكم ... إنها صاحبة مثل ليالى مواخير بومباى ، وخشنة كذراع بحار ... هذه اللبؤة العجوز يجب أن تموت ! ... لقد قلت إنها لبؤة عجوز ويجب أن تموت ! ياإلهى ! ستحتاج الديدان التى ستنهش جسدها يوما ما إلى جرعة قوية من الأملاح ! أوه ... ستتعرضين لمغص شديد ياديدانى الصغيرة ! إن أم أليسون فى طريقها إليكم ! ... إنها ستمر فى الطريق المحتوم بأصدقائى تاركة رهطا من الديدان اللاهثة فى طلب الملينات ... ومن الملينات إلى المطهر . » [٥٢]

وليست زوجته وأمها الضحيتين الوحيدتين لسوقيته وقسوته كما كان الأمر عند بداية زواجها ، فقد أصبح كليف ــ الذى كان يعتبره صديقه الوحيد ــ ضحية لسوقيته الشاذة أيضا . فعندما يركله كليف من وراء الجريدة طالبا منه أن يتوقف عن مضايقة أليسون ، يثور قائلا : « افعل ذلك مرة أخرى أيها الوغد الآتى من ويلز وسأشد أذنيك ! » [٥] وهو تهديد ينفذه فيما بعد . [٥٣] وعندما تطلب أليسون من كليف أن يخلع سرواله لكى تضغط عليه بالمكواة يقول : « نعم ! هيا ! اخلع بنطلونك لكى أركل مقعدتك . » [١٣]

أما بالنسبة لهيلينا ، فهو يهدد باستخدام القوة البدنية معها ، ولكنها أعقل من أن تدفعه إلى هذا الحد :

هيلينا : إذا اقتربت أكثر من ذلك سأصفعك على وجهك .

جيمى : أرجو ألا تخطئى فتعتقدى للحظة واحدة أنى جنتلمان .

هيلينا : ليس من المحتمل أن أفعل ذلك .

جيمى لست من خريجى المدارس العامة الأرستوقراطية لكى أتشبع بالوساوس عن ضرب البنات . إنك لو صفعت وجهى سأمسح بك الأرض .

هيلينا : من المحتمل جدا أن تفعل ذلك ... يبدو عليك حقا أنك من هذا النوع من الرجال .

جيمى أتراهنيننى أنى حقا من هذا النوع ... أنا من النوع الذى يكره العنف البدنى ، ولكنى إذا وجدت امرأة تحاول أن تعتمد على ماتعتقد أنه من الشهامة ألا أضربها فتستعمل قبضتها الصغيرة الهشة ، فإنى أرد عليها فى عنف . [٥٤]

وترتكز سوقية جيمى وقسوته على عدم قدرته على منافسة معارف أليسون من الناحيتين الاقتصادية والاجتماعية ؛ ولذلك فهو يحاول أن يثبت تفوقه لأليسون كرجل ، كذكر . وهذا هو السبب الذى يجعله يحط من قدر المرأة كلما استطاع .

فقد علق مرة على خطاب كتبته فتاة مراهقة إلى محرر إحدى الجرائد تسأل فيه المحرر عما «إذا كان صديقها سيفقد احترامه لها إذا أعطته مايريد» قائلا «لبؤة غبية !»[55] ولم يكن غريبا على جيمى أن يبدى مثل هذا الرأى ؛ فقد كان يسخر من زوجته لأنه وجدها عذراء : «لقد غضبت كثيرا لذلك كما لو كنت قد خدعته بطريقة غريبة .. ويبدو أنه كان يظن أن امرأة لم يقربها رجل ستدنسه»[56]

والمرأة بالنسبة له ليست إنسانا ، إنها مجرد أداة للعملية الجنسية ، وهذا يبدو بوضوح فى هجومه العنيف على المرأة حينما لاتكون مجرد «أنثى» بل كائنا إنسانيا أو اجتماعيا : «ألم تلاحظوا قط كم تهوى المرأة الصخب ؟ ... الطريقة التى تطأ بها الأرض بمجرد السير عليها ؟ أراقبتموها وهى جالسة على منضدة الزينة وهى تسقط أسلحتها وتثير ضجة بعلب الطلاء والفراجين وأصابع الشفاه ؟ ... عندما ترى امرأة أمام مرآة مخدعها ستدرك فورا أنها نمط ممتاز من الجزار»[57] و«استأجرت ذات مرة شقة تحت سكن فتاتين ... لقد كنت أسمع كل ماتفعله هاتان اللبؤتان طوال الليل والنهار ... كانت أتفه الأعمال اليومية المألوفة عملية غزو منتظمة ضد إحساساتك .. بدأت بالتوسل إليهما ثم وصل بى الأمر أن كنت أقف على السلم وأصرخ فيهما بأقذع الشتائم التى يوحى بها إلىَّ عقلى ... ولكن دون جدوى ... لاشىء كان يؤثر فيهما ... كانت مجرد زيارة لدورة المياة تبدو فى ضجيجها كعملية حصار تتم فى العصور الوسطى ... أوه ... لقد انتصرتا على فى النهاية ، وأجبرت على الرحيل ، وأعتقد أنهما لا تزالان تمارسان هوايتهما ، أو لعلهما قد تزوجتا الآن وراحتا تدفعان بعض المساكين إلى الجنون بصفق المكواة وأدوات الطهى على الأرض ... الطريقة الأنثوية الخالدة لإثارة الضجة .»[58]

ويبدو أن جيمى بورترينسى أنه بجانب الأقلية الضئيلة التى يمكن أن نصنفها تحت هذا الوصف هناك مئات الملايين من النساء فى جميع أنحاء العالم لسن «جزارات» ، ومناضد الزينة الخاصة بهن أقل وضوحا من مناضد الزينة الخاصة برجال كثيرين من نفس الطبقات الاجتماعية التى تضم هؤلاء النسوة . كذلك يبدو أنه ينسى أن الرجل هو الذى يصنع هذه الوسائل ويشجع المرأة على استعمالها . أما بالنسبة للتسرع والتهور والهرج ، فهى صفات مشتركة بين عدد كبير من أعضاء الجنسين ؛ فجيمى نفسه يعزف الموسيقى بصوت عال ، ويلقى بالأشياء أرضا ويحطم «لوح الكى» ـ محدثا بذلك حروقا فى ذراع أليسون بتهوره ـ وهو يعارك كليف .

ولا يحاول جيمى طوال المسرحية أن يسيطر على زوجته فقط ، بل أن يحرمها من كل تفكير حر ؛ فهو لا يستطيع أن يقبل كون زوجته إنساناً له كيان مستقل ؛ إنه لا يريدها أن تقبل أفكاره وآراءه دون مناقشة فقط ، بل يريدها أن تقتنع بها تماما حتى لو كانت هذه الأفكار والآراء محطة لأقرب الناس إليها مثل أبيها وأمها وأصدقائها ومعارفها ... الخ ، وهو يحاول أن يقنعها بآرائه بتكرارها عليها مرات ومرات ، وعندما كانت تشعر أنها لا تستطيع أن تتحمل أكثر من ذلك كانت تتوسل إليه قائلة : «جيمى أرجوك ، لا داعى لهذا الكلام» ، فيعلق قائلا : «لا تظنوا أنى أستطيع إثارتها ، لا يمكننى أن أفعل شيئا لإثارتها حتى لو سقطت ميتا .»[59]

وكان من الممكن أن تسير حياتهما الزوجية بطريقة ما لولا وصول هيلينا شارلز ؛ يقول كليف : «إنى لا أشعر نحوك كما يفعل جيمى ، ولكنى لست معك تماما ... ومنذ أتيت إلى هنا أصبح كل شىء أسوأ مما كان فى أى وقت مضى .»[9]

«هذه اللبؤة !»[30] ... هكذا يقدم جيمى بورتر هيلينا شارلز إلينا . فعندما يأتى كليف ليقول لأليسون إن صديقة لها تنتظرها على التليفون ، وإن اسمها هو «هيلينا ...» ، لا يعلق جيمى إلا بهاتين الكلمتين .

وقد حضرت هيلينا شارلز ـ صديقة أليسون ـ إلى المدينة الإقليمية التى يعيش فيها جيمى وأليسون لأن الفرقة المسرحية التى تعمل بها قد أتت إلى هذه المدينة لتقدم بعض العروض المسرحية لمدة أسبوع بمسرح الهيبودروم . وبما أنها لم تتمكن من إيجاد مسكن لها ، فقد اتصلت بأليسون تليفونيا لهذا الغرض ، فأخبرتها أليسون بوجود حجرة خالية بمنزل مسز دروري حيث يسكنون .

ويثور جيمى ، الذى يعتبر هيلينا واحدة من «أعدائه الطبيعيين» ، لأنه خائف من أن تحرض هيلينا زوجته على معارضته . وهو يسخر من أليسون قائلا : «لماذا لم تدعها للنزول هنا معنا ؟» . ويشعر فى نفس الوقت أن البيت سوف يصبح ميدان قتال خلال الفترة التى ستمكثها به ، فيستمر قائلا : «أقلت لها أن تحضر معها درعها ؛ إنها سوف تحتاج إليه !»[60]

ويبدأ الصراع بين جيمى بأخلاقياته المتحررة وهيلينا بقيمها الأخلاقية المحددة منذ أول دقيقة تطأ فيها قدماها المنزل : «لقد تصرفت هكذا منذ أن وصلت .»[61] ويصل هذا الصراع إلى أوجه خلال أيام قليلة عندما تقنع هيلينا أليسون بأن ترافقها إلى الكنسية ؛ إذ يعتبر جيمى موافقة أليسون على ذلك خيانة له ، ويحاول أن يقنع أليسون بعدم الذهاب : «أتنقادين لهذه القديسة المتخفية فى ملابس مصنوعة فى محلات كريستيان ديور ؟ سأقول لك حقيقتها ببساطة ... ! إنها بقرة ... ولم أكن لأهتم كثيرا بكونها بقرة ، ولكن يبدو أنها أصبحت بقرة مقدسة .»[62]

وتفعل هيلينا بالضبط ماشعر جيمى أنها سوف تفعله . ترسل هيلينا برقية إلى والد أليسون تطلب منه الحضور لأخذ ابنته ، وتقنع أليسون بأن تترك بينها وزوجها ... وهنا تصل حبكة المسرحية إلى أوجها ، فوالدة هيو تحتضر وهى تود أن ترى جيمى وهى على فراش الموت فيقرر أن يرحل فوراً ، ولكن أليسون ترفض مرافقته لأنها قررت أن تترك البيت . وعندما يعود جيمى ويكتشف رحيل أليسون ينفجر قائلا : «لقد أمضيت إحدى عشرة ساعة وأنا أرقب شخصا أحبه جداً وهو يعانى سكرات الموت .. كانت وحيدة ، وكنت الشخص الوحيد الموجود بجانبها ، وعندما أمشى وراء نعشها يوم الخميس القادم سأكون وحيدا مرة أخرى ، لأن هذه اللبؤة لن تعنى حتى بإرسال باقة من الزهور ... إنى أعلم ذلك .»[63]

وكان للموت مثل هذا التأثير العظيم على جيمي ؛ لأنه كان يذكره بوفاة والده ، وهي تجربة لم يكن ليستطيع أن ينساها : «لقد ظللت طوال اثنى عشر شهرا أراقب أبي وهو يعاني سكرات الموت ... كنت عندئذ في العاشرة من عمرى ، وكان قد عاد لتوه من الحرب في إسبانيا ، حيث كان بعض السادة الذين يخافون الله قد أحالوه إلى حطام . لم يكن ليعيش طويلا ... كان الجميع يعلمون ذلك ، حتى أنا ؛ ولكني مع ذلك كنت الوحيد الذي يهتم به ... كانت العائلة تشعر بالارتباك والضيق ، أما أمي فلم تكن تفكر ... كانت أمي تحاول دائما أن ترتبط برجل قد اختار الجانب الخاسر في كل شيء ... كانت أمي تحاول دائما أن ترتبط بالأقلية على أن تكون هذه الأقلية هي الأقلية الأرستوقراطية ... كنا جميعا ننتظر موته ، وكانت العائلة ترسل له شيكا أول كل شهر ، راجية أن يدبر به أموره بهدوء دون إثارة مشاكل ... وكانت أمي تعنى به دون أن تشكو ، وكان هذا هو كل ماتفعله من أجله ... ربما كانت ترثى له .. وأعتقد أنها كانت فعلا قادرة على ذلك ، ولكني كنت الوحيد الذي يهتم به ! ... وكنت في كل مرة أجلس فيها على حافة الفراش لأستمع إليه وهو يتحدث أو يقرأ أحاول مغالبة دموعي ... وفي نهاية اثنى عشر شهرا كنت محنكا ... لم يكن هناك من يصغى إلى هذا الرجل المحموم الفاشل إلا صبي ، صغير مذعور ... كنت أقضى الساعة تلو الأخرى في حجرة نومه الصغيرة ، أستمع إليه وهو يتكلم ليصب البقية الباقية من حياته في أذني صبي صغير مشدوه ولايكاد يعي نصف ماكان يقال له ، وكان كل مايحس به هو الشعور باليأس والمرارة ، وبرائحة الموت المريرة .» (٦٤)

وبينما كان جيمي بجوار والدة هيو ، كان الكولونيل رد فيرن يستعد للرحيل مع ابنته ، وعندئذ فاجأتهم هيلينا بالاعتذار عن السفر معهم :

هيلينا : آسفة ... أخشى أنني لن أستطيع مصاحبتكما الليلة .

أليسون : ألن تأتي معنا .

هيلينا : كنت أود ذلك ولكني في الواقع مرتبطة بموعد عمل غدا في برمنجهام . لقد أرسلوا لي نص مسرحية ... إنه موعد مهم ولا أريد أن تفوتني هذه الفرصة ... لذلك يبدو أني لابد أن أمكث هنا الليلة . (٦٥)

ويرحل الجميع قبل وصول جيمي ؛ هيلينا فقط هي التي وجدت الشجاعة الكافية لتبقى ؛ هيلينا فقط هي التي أبدت استعدادها للبقاء لتخبره برحيل أليسون .

وقبل أن ترحل أليسون يسألها كليف : «ألا تنتظرينه ؟»

أليسون : كلا ياكليف .

كليف : ومن سيخبره ؟

هيلينا : أنا أستطيع أن أخبره ... إذا كنت هنا عند عودته . (٦٦)

وترحل أليسون ويرحل والدها ويخرج كليف قبل وصول جيمي ، وعندما يقابلونه في طريقهم فإنهم يتهربون منه : «كاد هذا النجس العجوز أن يصدمني بسيارته ! حقا لو كان قد صدمني لكان هذا من سخرية القدر ! ولعله من السخرية أيضا أن تكون زوجتي بالسيارة ! زوجتي بالسيارة ؟ ! .. ماذا حدث لهم جميعا ؟ لقد كاد كليف يصطدم بي وهو يهرع خارجا . ولكنه اندفع بعيدا متظاهرا أنه لم يرني ... أأنت الوحيدة التي لا تخشين البقاء ؟» (٦٧)

وتناوله هيلينا الخطاب الذي كتبته له أليسون ، فيقرؤه بصوت عال بعد أن يتهم هيلينا بكتابته لها : «عزيزى ... لا بد أن أرحل ... لا أظن أنك ستفهمني ولكن حاول ، أرجوك ! إني في حاجة ملحة إلى الهدوء ، وأنا — في هذه اللحظة — على استعداد أن أضحى بأي شيء من أجل هذا . لست أدرى ماذا سيكون مصيرنا ، وأعلم أنك ستشعر بالتعاسة والمرارة ، ولكن حاول أن تكون صبورا معي ، وسأكون دائما في حاجة ملحة إليك وإلى حبك — أليسون .» (٦٧) .

يثور جيمي إذ يكون للخطاب تأثير عنيف عليه ، فيسب أليسون ويهدد هيلينا ، ولكن هذه لا تلبث أن تخبره بهدوء عن الطفل ، متوقعة رد فعل ما ، ولكنها تصاب بخيبة أمل :

هيلينا حسنا ! ألا يعني هذا شيئا ؟ حتى بالنسبة إليك ؟

جيمي : حسنا ! نعم ! ... إني مندهش ... إني أعترف لك بذلك ... ولكن قولي لي ... أكنت تتوقعين مني أن أتخاذل وأسقط على ركبتي من وخز الضمير ! ... اسمعي ... سأخبرك بشيء مهم إذا توقفت عن نفث حكمتك الأنثوية في ؛ أنا لاأعبأ بشيء ... أنا لايهمني إذا كانت ستنجب طفلا ... ولايهمني إذا ولد هذا الطفل برأسين ! هل أثير اشمئزازك ! حسنا ! هيا ! اصفعيني على وجهي ... حسنا ! لقد انتهى الاستعراض ... والآن اتركيني واخرجي من هنا أيتها العذراء الشريرة . (٦٨)

وعندئذ يظهر رد فعل هيلينا ... لقد احتفظت بهدوئها طوال المناقشة ؛ لقد تقبلت سبابه وتهديداته ، ولكنها الآن تشعر — عندما يسميها «عذراء» — بأن الأنثى في داخلها قد أهينت ، ولذا كان رد فعلها مفاجئا وعنيفا : فهي «تصفعه على وجهه بوحشية . (٦٨) وقبل أن يدرك ماحدث تقبله بعنف وتجذبه أرضا بجانبها .» (٦٩)

وعندما ترفع الستار عن الفصل الثالث ، يتكرر نفس منظر الحياة العائلية الذي رأيناه في الفصل الأول بتغيير واحد فقط : إن المرأة التي تنحني على لوحة الكي ليست أليسون بل هيلينا . لقد احتلت هيلينا مكان أليسون ليس كزوجة لجيمي ولكن كعشيقته . لقد نجحت في إبعاد أليسون واحتلت مكانها في حجرة جيمي وفي سرير جيمي منذ تلك الليلة التي اقتنعت فيها أليسون بأن ترحل مع أبيها ، وبقيت هي هناك كعشيقة لجيمي لعدة شهور حتى فوجئت في يوم من الأيام بأليسون أمامها .

وعندئذ فقط تشعر هيلينا أن تصرفها خطأ — «لأزال أؤمن بالخطأ والصواب» (٧٠) — وتقرر الرحيل ... أما جيمي الذي كان قد عبر منذ دقائق قليلة عن حبه لهيلينا — «سنشعر بالبهجة والفرح والمرح وسنتبادل نظرات الهيام والشبق في ملهى «بلدرز آرمز» ، ثم نعود هنا حيث أبادلك الغرام بشكل يجعلك تنسين الدنيا وما عليها» (٧١) — فينساها تماما عندما تعود أليسون . وهو يحاول أن يبدو باردا وغير مهتم ، ولكن

دون فائدة ؛ إن الجاذبية الجنسية بينهما أقوى من كل شيء ، إنها أقوى من أن تسمح لعلاقة جيمى بهيلينا أن تبعده عنها ، وأقوى من أن تسمح لقيم أليسون أن تحررها من قبضته . إن أليسون التى تعود مريضة ومحطمة بعد أن تخلصت من طفلها تقول : «لقد فقدت طفلى ... إنها مجرد حقيقة .. ليس هناك محاكمة أو عقاب»[٧٢] ، وهى تسقط عند قدمى جيمى ليستأنفا حياتها الزوجية مرة أخرى حسب قيم جيمى : إنه السيد الوحيد فى حين أن أليسون ليست إلا مجرد أداة للذة الجنسية : «سيجمعنا سويا كهف الدب وجحر السنجاب ، وسنعيش على الشهد والبندق ... أكداس وأكداس من البندق ... وسنشدو بالأغانى التى تعبر عما فى أعماقنا ... عن الأشجار الدافئة والكهوف المستكنة . وعن النوم تحت أشعة الشمس . وستبقين عينيك الواسعتين مركزتين على فرائى . وتساعدينى فى تقليم مخالبى لأنى نوع خسيس حقير من الدببة . وسأجعلك تحافظين على ذلك الذيل الأملس الناعم ليبقى متألقا كما هو . ذلك لأنك سنجاب جميل جدا . ولكنك سنجاب غبى . ولذلك يجب أن نكون حذرين ، فهناك فخاخ فولاذية لاترحم منصوبة فى كل مكان ، تنتظر الحيوانات الصغيرة الأليفة عندما تصاب بالشقاوة والشيطنة .»[٧٣]

هكذا يتضح لنا أن جيمى لم يكن ليستطيع أن يعيش فى سلام مع أليسون إلا إذا نجح فى جذبها إلى الوحل معه . فهو ليس ثائرا ولا مثاليا ... بل إن ما يدفعه إلى مهاجمة أليسون وعائلتها وأقربائها وأصدقائها ومعارفها هو مجرد حقد طبقى . ومن المؤكد أنه لو كانت عائلة أليسون قد قبلته زوجا لابنتها لبذل جهده للاندماج فى وسطهم الاجتماعى الراقى ، ولكبت بؤسه المبكر ، ولأصبح «رجلا محترما» . حتى الكولونيل ردفيرن ـ والد أليسون ـ يعترف بأن رفضهم قبوله قد يكون سبب ما حدث . «أخشى أن أقول إنى أشعر أنه كان على حق إلى حد ما»[٧٤] وهو يؤمن أنه وزوجته وأليسون لم يكونوا «فوق مستوى العتاب»[٧٤] .

إن مسرحية انظر إلى الماضى فى غضب ، التى أثارت كل هذه الزوبعة عندما أخرجت لأول مرة ، مجرد مسرحية تقليدية عادية عند إخضاعها للتحليل العميق . إن العنوان المثير والشعارات الصاخبة التى تهاجم الطبقات الحاكمة والدين والسياسة وقيم الطبقات الوسطى ... الخ . لم تكن إلا كليشيهات دون مضمون أو معنى . إنها مسرحية جيدة الصنع وتقليدية إلى أقصى حد ؛ فالحركة المسرحية تنمو حسب الطريقة التقليدية ـ حسب هرم فرايتاج ـ ببداية وأوج وحل ، يتخللها التوتر الانفعالى الذى يزداد أو ينخفض حسب التطور المنطق للأحداث .

والشخصيات التى يقدمها لنا أوسبورن فى مسرحيته غير مقنعة ؛ إنها مجموعة من الشخصيات الشاذة المنقطعة عن العالم الخارجى ؛ وهى تعيش بعيدا عن مشاكل الحياة اليومية ، حابسة نفسها فى برجها العاجى . وتبدو هذه الشخصيات منذ اللحظة الأولى التى تبدأ فيها المسرحية مجرد دمى وجدت فى المسرحية لتأكيد شخصية جيمى بورتر .

حتى اللغة لا تعبر عن الوسط الاجتماعى الذى يعيش فيه أبطال المسرحية ، بل هى سوقية إلى أقصى الحدود ، وتفتقد الرمزية التى أصبحت ضرورية وأساسية فى الدراما الحديثة لتمكن الكاتب المسرحى من نقل الأفكار والمثل الحديدة .

حاول بعض النقاد ـ بعد أن فشلوا فى اكتشاف جديد فى الشكل ـ أن يركزوا على أن المضمون فى مسرحية **انظر إلى الماضى فى غضب** هو الذى «ينفصل تماما عن التقاليد القديمة»[٧٥] . وأن **أوسبورن** من «الواقعيين الاشتراكيين .»[٧٦] ومن الواضح أن هذه الفكرة مصطنعة إلى أقصى حد ؛ فالمسرحية تذكرنا بدراما ما قبل «شو» . عندما كانت الثيمات الأساسية للمسرحيات تستمد من أقسام البوليس والمحاكم الشرعية . لقد اكتشف تشيكوف وإبسن منذ سنين طويلة ـ قبل أن يولد أوسبورن ـ أن المضمون الجديد يحتاج إلى شكل جديد[٦٧] .

أما عن كون **أوسبورن** من «الواقعيين الاشتراكيين» فأوسبورن نفسه لم يعتقد فى يوم من الأيام أنه كذلك ؛ فقد سأله جون فريمان فى حديث تليفزيونى قائلا : «ألديك أى تصور فى مخيلتك عن المجتمع العادل بشرط ألا يكون تصورك مجردا ؟ هل تنظر حولك فى العالم وتكتشف فيه أى نظام اجتماعى يتوافق مع تصورك الشخصى ؟» وأجاب أسبورن : «حسنا ! أعنى ... ! إنى أستطيع أن أتصور برنامجا سياسيا قد أؤيده . ولكنى أعنى أنى لا أعتبر نفسى ناقدا اجتماعيا . ولست كذلك»[٧٨]

وهكذا يتضح لنا أن «مسرح الغضب» ـ مثله فى ذلك مثل «مسرح اللامعقول» ـ ليس جديدا وليس ثوريا ؛ إنه مجرد نوع من الاحتجاج الطفولى ، ضد الظروف الاجتماعية السائدة . أما «الغضب» الذى يرافق هذا الاحتجاج فإنه سريعا ما يختفى عندما تكتشف الطبقات الحاكمة فيه وسيلة جديدة لتهدئة غضب الطبقات الكادحة ، فتقبل المؤلف كصدى ثقافى جديد لقيمها وعندئذ يختفى «مسرح الغضب» ، ممهدا الطريق للدراما التقليدية التى تعالج الثيمات المهلهلة وتدور فى الكاباريهات .

● هوامش

(١) Osborne, J.: Tom Jones (London, 1964), Paper Jaket.

(٢) لقد تأثرت أنا نفسى إلى حد بعيد برأى كنيث تينان ؛ ففى كتابى . **مقدمة للدراما** . وهو مؤلف كتبته بالاشتراك مع الدكتور عبد الله عبد الحافظ متولى ونشر سنة ١٩٥٨ ، كتبت أقول : «الثامن من مايو سنة ١٩٥٦ تاريخ يجب أن يذكر فى الدراما الحديثة . إنه اليوم الذى أخرجت فيه مسرحية جون أسبورن **انظر إلى الماضى فى غضب** لأول مرة»

Metwalli, A. A; and Andrawis, N. F.: Introduction to Drama (Cairo, n. d.), p. 98.

(٣) Chiari, J.: Landmarks of Contemporary Drama (London, 1965), p. 209.

(٤) Wager, W. (Ed): The Playwrights Speak (London, 1969), p. 75.

(٥) يقول ماندر فى تحليله لمسرحية أرنولد ويسكر جذور : «وما هو أكثر من ذلك هو أن ويسكر يستطيع أن يجعل جمهوره يضحك بينما لا يستطيع المستر أوسبورن فى مسرحيته **انظر إلى الماضى فى غضب ذلك**» .

Mander, J.: The Writer and Commitment (London, 1961), p. 200.

(٦) Styan, J. L.: The Dark Comedy (Cambridge, 1968), p. 106.

(٧) يبدو بوضوح أن جون أوسبورن يعرف جيدا مسرحية شو ، وذلك عندما يجعل كليف يذكر شخصية مارشبانكس .

Osborne, I.: Look Back in Anger (London, 1968), p. 18.

(٨) نفس المصدر ص ١٠
(٩) نفس المصدر ص ٦٠ .
(١٠) نفس المصدر ص ٨٤ .
(١١) نفس المصدر ص ٨٥ .
(١٢) نفس المصدر ص ٨٣ .
(١٣) نفس المصدر ص ١٦ .
(١٤) نفس المصدر ص ٨٢ .
(١٥) نفس المصدر ص ١١ .
(١٦) نفس المصدر ص ١٣ .
(١٧) نفس المصدر ص ٩ — ١٠ .
(١٨) من المهم أن نلاحظ أن أحد النقاد — أ . أ . دايسون — يعتبر جيمى بورتر شابا مثاليا منعزلا حساسا «يثور ضد شرور الإنسان . » .

The Critical Quarterly I, IV.; Dayson, A. E.: Look Back in Anger, p. 318

(١٩) Osborne, J.: Look Back in Anger, P. 17

(٢٠) نفس المصدر ص ١٥ .
(٢١) نفس المصدر ص ٦٦ — ٦٧ .

(٢٢) Taylor, John Russel (Ed.): John Osborne - Look Back in Anger; A Casebook (London, 1968), p. 14

(٢٣) رغم أننا لانود مناقشة تحليلات جون راسل تيلور للأزمتين العالميتين العظيمتين إلا أننا يجب أن ننبه القارئ إلى أنه عندما يتكلم عن أزمة قناة السويس يتجاهل دور إسرائيل فى العدوان ، وذلك برغم أن موشى ديان فى «**قصة حياتى**» قد كرس فصلين كاملين (ص ١٥١ — ١٩٤) ، ليثبت أن فرنسا وبريطانيا قد تآمرتا مع إسرائيل على غزو مصر . وتعترف جولدا مائير فى «**حياتى**» أنه كانت هناك مؤامرة ولكنها لا تذكر التفاصيل بأكملها ، على نحو يتعارض مع الحقائق التاريخية ؛ فالقوات المعتدية لم تستطع التقدم بعد احتلال بور سعيد .

Dayan, Moshe: Story of My Life (London, 1976).

Meir, Golda: My Life (London, 1975).

(٢٤) Forman, J. D.: Communism (New York, 1973), p. 55

(٢٥) ارجع إلى مسرحيات شو :

Arms and the Man, Man of Destiny, You Never Can Tell ... etc.

(٢٦) Azmy, I.: Estrangement in the Plays of John Osborne (Cairo, n. d.), p. 12.

(٢٧) Osborne, J.: Look Back in Anger, p. 12.

(٢٨) نفس المصدر ص ٦٤ .
(٢٩) نفس المصدر ص ٢٣ .
(٣٠) نفس المصدر ص ٣٥ .

(٣١) Azmy, I.: Estrangement in the Plays of John Osborne. P. 19.

(٣٢) Osborne, J.: Look Back in Anger, p. 84-85.

(٣٣) نفس المصدر ص ٩٠ .
(٣٤) نفس المصدر ص ١٠ .
(٣٥) نفس المصدر ص ١٦ — ١٧ .
(٣٦) نفس المصدر ص ٢٩ .
(٣٧) نفس المصدر ص ٨٧ .
(٣٨) نفس المصدر ص ٤٥ .
(٣٩) نفس المصدر ص ٤٠ .

(٤٠) Azmy, I.: Estrangement in the Plays of John Osborne, p. 15-16.

(٤١) Osborne, J.: Look Back in Anger, p. 43.

(٤٢) نفس المصدر ص ٤٤ .
(٤٣) نفس المصدر ص ٤٥ .
(٤٤) نفس المصدر ص ٣٣ .
(٤٥) نفس المصدر ص ١٨ .
(٤٦) نفس المصدر ص ٣١ .
(٤٧) نفس المصدر ص ١٠ — ١١ .
(٤٨) نفس المصدر ص ١٩ ، ٥٠ ، ٥٤ ، ٦٧ ، ٧٧ ، ٧٨ .
(٤٩) نفس المصدر ص ٤٢ — ٤٣ .
(٥٠) نفس المصدر ص ٢٢ .

(٥١) تظهر نفس الفكرة فى مسرحية إبسن **البطة البرية** حيث يتهم جريجرز والده بأنه لم ينس أبدا أنه اعتقد أن أمه غنية واكتشف بعد الزواج أنها لا تملك شيئا .

Ibsen, H.: The Wild Duck; ed. N. F. Andrawis (Cairo, 1970), p. 127.

(٥٢) Osborne, J.: Look Back in Anger, p. 51-53.

(٥٣) نفس المصدر ص ٢٠ .
(٥٤) نفس المصدر ص ٥٦ — ٥٧ .
(٥٥) نفس المصدر ص ١٢ — ١٣ .
(٥٦) نفس المصدر ص ٣٠ .
(٥٧) نفس المصدر ص ٢٤ .
(٥٨) نفس المصدر ص ٢٥ .
(٥٩) نفس المصدر ص ١٩ .
(٦٠) نفس المصدر ص ٧٧ .
(٦١) نفس المصدر ص ٥٦ .
(٦٢) نفس المصدر ص ٥٥ .
(٦٣) نفس المصدر ص ٧٣ .
(٦٤) نفس المصدر ص ٥٧ — ٥٨ .
(٦٥) نفس المصدر ص ٦٩ .
(٦٦) نفس المصدر ص ٧٠ .
(٦٧) نفس المصدر ص ٧٢ .
(٦٨) نفس المصدر ص ٧٣ .
(٦٩) نفس المصدر ص ٧٤ .
(٧٠) نفس المصدر ص ١٩ (يكرر أوسبورن هنا ما كان شو قد قاله منذ سنوات عديدة ؛ ففى مسرحية **الماجور بربرا** ، يقول ستيفن أثناء مناقشة مع والده : «إنى أعرف الفرق بين الصواب والخطأ ») .

Shaw, G. B.: Major Barbara (Edinburgh, 1954).

(٧١) نفس المصدر ص ٨٦ .
(٧٢) نفس المصدر ص ٩١ (تأثير التطور الخلاق — فلسفة برنارد شو — واضح جدا ، وأوسبورن هنا يكرر أفكار شو التى عرضها فى مسرحية **الساذج فى الجزر غير المتوقعة**

Shaw, G. B.: The Simpleton of the Unexpected Isles, The Six and the Millionairess (London, 1949), p. 67-69).

(٧٣) نفس المصدر ص ٦٩ .
(٧٤) نفس المصدر ص ٦٥ .

(٧٥) Azmy, I.: Estrangement in the Plays of John Osborne, p. 11.

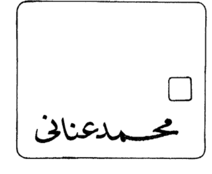
(٧٦) نفس المصدر ص ٧ .
(٧٧) ارجع إلى تحليلى لمسرحيتى **البطة البرية والنورس** لإبسن فى كتاب

Andrawis, N. F.: Studies in Drama (Cairo, n.d.).

(٧٨) Wager, W. (ED.): The Playwrights Speak, p. 84.)

مدخل إلى

المسرح النفسى



المسرح النفسى (الدراما السيكلوجية) تيار حديث فى المسرح الغربى . وهو تيار لم تكتمل صورته بعد ، بل إنه ــ كما يقول (جون راسل تيلور) فى كتابه الموجة الجديدة (١٩٧٩) ــ مازال فى مرحلة التشكيل ، ومازالت ملامحه تمر بمرحلة التبلور التى لابد منها قبل أن يفرض نفسه على متذوق المسرح ودارسيه بوصفه تياراً أساسيا يقف إلى جانب تيار العبث أو الملحمية إلخ . وربما كانت تسمية « المسرح النفسى » تسمية غير دقيقة ؛ لأن كل عمل مسرحى ، بل كل عمل أدبى أو فنى ، يعتمد على « الحركة النفسية » فى المقام الأول ؛ ولكن التسمية لازمة للتفريق بينه وبين سائر الأعمال المسرحية التى تنتمى إلى الدراما الكلاسيكية بمفهوماتها المتعارف عليها ، من صراع وتطور وحدث ونهاية محتومة ؛ وأهم من ذلك كله التصور الثابت أو الصورة الثابتة للشخصية . وهذه هى نقطة الانطلاق التى لابد منها للتعريف بهذا اللون المسرحى الجديد .

بدأ وعى النقاد والكتاب بالتغيير الذى أحدثه علم النفس الحديث فى الأدب فى الفترة التى تلت الحرب العالمية الثانية . وقد حدد هذا الوعى كتاب الفيلسوف الإنجليزى الحديث (س . ا . م . جود) وعنوانه (**دليل إلى الفكر المعاصر**) ؛ فهو يخصص فصلا كاملا فى آخر الكتاب للحديث عن **غزو علم النفس للأدب** ، مركزا على الفرق بين مفهوم الشخصية عند كبار كتاب الواقعية فى القرن التاسع عشر ، ومفهوم الشخصية لدى الروائيين فى بداية القرن العشرين ، الذين تأثروا بمفهوم (**برجسون**) عن تيار الشعور أو تيار الوعى . وهو يحدد ذلك بقوله إن المفهوم القديم كان يعتمد على « الثبات » ، أى على أن للشخصية الإنسانية ملامح ثابتة ومحددة ، وأن القارئ يستطيع أن يتنبأ بما سوف تقوله أو تفعله بمجرد أن يراها أو يقرأ عنها (مهما كانت درجة تطور هذه الشخصية فى أعطاف الرواية أو المسرحية) . فالشخصيات التى خلقها كبار كتاب المسرح قديما ، ثم كبار كتاب الرواية فى القرن التاسع عشر ، شخصيات تكاد ــ لثباتها ووضوح ملامحها ــ أن تقف خارج حدود العمل الأدبى ؛ بل لقد اتجه بعض النقاد إلى مناقشة هذه الشخصيات وتحليلها كأنما هى نماذج بشرية حقيقية لها وجودها « التاريخى » ، مثلما فعل (ا . س . برادلى) ، الذى يناقش فى كتابه « **التراجيديا الشيكسبيرية** » كلا من الشخصيات الرئيسية (بل الثانوية كذلك) فى التراجيديات الأربع الكبيرة (**ماكبث وهاملت وعطيل والملك لير**) بوصفها « شخوصا » مستقلة . وربما احتجنا هنا إلى الوقوف لحظة عند تعريف « **الشخصية الفنية** » ، أى الشخصية التى يصورها الأدب للتفريق بينها وبين « الشخصية النفسية » ، أى الشخصية التى توجد فى الحياة الحقيقية من حولنا : إن الأدب يصور ملامح مميزة أو معالم نفسية أو خلقية أو فكرية ، يجمعها جميعاً تحت اسم محدد ، يصير علماً على هذه الشخصية . فالأديب يفترض أن البشر يشتركون فى صفات عامة لاتتطلب التصوير أو التخصيص ، ويفترض أنهم يختلفون فى صفات أخرى هى التى تتطلب التخصيص وتدعوه للاتكاء عليها . وليس معنى ذلك أننا لن نجد من بين البشر من يشترك مع « **هاملت** » مثلا فى استغراقه الفكرى أو نزوعه إلى التأمل ، ومن ثم للتردد ، وعدم اتخاذ قراره بالسرعة والحسم المطلوبين ؛ ولكن هذه الصفات هى التى يركز عليها شيكسبير لكى تصبح علماً على « **هاملت** » ، ولكى تميز بينه وبين الإنسان العادى ــ فى نظره ــ أى الإنسان الذى خلق ليعيش لاليفكر (**كما يقول نوفاليس) وسواء كانت الشخصية متطورة فى العمل الأدبى (أى تنمو وتتغير استجابة للموقف أو الحدث الدرامى الذى تشترك فى صنعه) ، أو كانت نمطية (بمعنى تصويرها لجانب ثابت من جوانب النفس البشرية لاتتطور فى العمل الأدبى) فإنها فى الحالتين لاتمثل إلا جانباً (أو عدة جوانب متجانسة أو متكاملة) من الشخصية الإنسانية التى توجد فى الحياة الحقيقية . ولذلك فإن محاولات الكتاب الواقعيين فى القرن التاسع عشر إضفاء صفات أخرى على هذه الصفات « المميزة » بغية الاقتراب من الواقع ، كانت تمثل فى الحقيقة محاولة للتقريب بين الصفات المميزة والصفات العامة التى يشترك فيها سائر**

البشر، وذلك حين تتيح للقارئ أو المشاهد أن يدرك إمكانية وجود التناقضات فيها وإمكانية وجود هذه الشخصيات من حوله ومن ثم إمكانية وجوده هو نفسه فى المواقف الدرامية التى يضع الكاتب فيها هذه الشخصيات .

أما فى بداية القرن العشرين فإن الكتاب قد ازداد وعيهم بمدى «الصنعة» فى هذا التصوير للشخصية الإنسانية ، أو مدى مايفرضه الفنان من قيود فنية يجعل كل صورة للإنسان فى الأدب صورة زائفة إلى حد ما ، وذلك ـ كما يقول (س . ا . م . جود) فى نفس الكتاب ـ نتيجة لمكتشفات علم النفس الحديث والدراسات الفلسفية التى تبين أنه ليس كياناً مستقلاً ، وأن الحركة الباطنة له تؤكد أنه يتغير على الدوام ، وأن محاولات «تثبيت» الشخصية فى الأدب تعين الفنان على تحقيق أهدافه فحسب وأهمها التركيز والبلورة) ، ولكنها تخرج لنا شخصيات يصعب تصديقها والتعاطف معها .

وقد انعكست هذه البدايات لتغير مفهوم الشخصية فى كتابات رواد الرواية النفسية ـ رواية تيار الشعور ـ (جيمس جويس) و(ڤيرجينيا وولف) ـ كما انعكست فى شعر رواد الشعر الحديث ـ (ت . س . إليوت) و(عزرا باوند) ـ بمعنى أن الشخصية فى كتاباتهم لاتتمتع بأى قدر من الثبات ، بل هى تتغير على الدوام ، وتصويرها يعتمد على مايدور فى داخل الذهن وفى داخل القلب . ومن ثم فإن أشعار **إليوت** مثلا تفترض الحركة الدائبة فى الفكر والإحساس ، وتبتعد كل البعد عن الصور الثابتة التى كانت تخرج لنا من شعر أساطين القرن التاسع عشر ، مثل «**تنيسون**» و«**ماثيو أرنولد**» ، ومن قبلهم شعراء الحركة الرومانسية بطبيعة الحال .

ومع هذه البدايات فى فترة ماقبل الحرب الأولى ، شاعت مفهومات جديدة أتى بها علم النفس الحديث منذ بدأ (**فرويد**) يتحدث عن العقل الباطن أو اللاشعور ، بحيث شغل الناس فى أوربا وأمريكا إلى حدما فى فترة ما بين الحربين بالمفهومات الجديدة التى أخذت تزاحم المفهومات القديمة للنفس والعقل الخ . **وقد ساعد على انتشار هذه المفهومات الجديدة اتساع نطاق العلم الطبيعى والإدراك الجديد لعملية الإبداع الأدبى ؛ وهو الإدراك الذى شجع الاتجاه الجديد فى النقد ، والذى يصر على تخليص العمل الأدبى من السمات النفسية لمبدعه ، أى أنه يتمثل فى محاولة النظر إلى العمل الأدبى لا بوصفه وثيقة نفسية للكاتب ، بل وثيقة للحالات النفسية لدى الشخصيات التى أبدعها فى داخل العمل المستقل ، والتى تتغير من عمل إلى آخر بل من لحظة إلى أخرى فى داخل العمل نفسه .**

ولكن هذه المفهومات لم تجد سبيلها إلى المسرح بالسهولة المتوقعة ، نتيجة لانشغال الناس بالهزات الاجتماعية العنيفة التى صاحبت نشوب الحرب العالمية الثانية ، والتى زلزلت أركان الأفكار المتوارثة من عصور الاستعمار وبناء الامبراطوريات فى القرون الخوالى . ولذلك فقد كان الاتجاه الجديد فى فترة مابعد الحرب اتجاها فكريا واجتماعيا بالدرجة الأولى ، أخذ أحيانا صورة المسرح التقليدى ، وأحيانا صورة المسرح الملحمى ، وأحيانا أخرى صورة المسرح العبثى ، ولكنه لم يقترب أبدا من المسرح النفسى إلا فى أواخر الستينيات ثم فى السبعينات . **وليس معنى هذا أن التركيز على القضايا الاجتماعية أو الفكرية قد تضاءل أو تأثر بأى حال من الأحوال ، ولكن هذه القضايا بدأت تتخذ صور حالات نفسية مصوغة فى قالب جديد من الاضطرابات العاطفية أو الوجدانية والذهنية التى تتخذ صور الأمراض المعروفة أحيانا ، وصور التهرؤ النفسى الذى يصعب التعرف عليه إلا على أيدى علماء النفس المتخصصين أحيانا أخرى . وهذا هو الذى يشيع فى مسرح (هارولد بنتر) و(داڤيد ستورى) على وجه الخصوص .**

ويختلف المسرح النفسى عن المسرح التقليدى فى أنه ينقل الحدث إلى باطن الشخصيات ، كما يختلف عنه اختلافاً أكبر فى أنه يجعل هذا الباطن عليلاً أو ـ إذا استخدمنا التعبير القديم ـ غير سوىّ . ولكن كيف يمكن للدراما أن تتشكل من هذه المادة الجديدة أو غير المألوفة ؟ ينبغى أن نؤكد فى البداية أن الأدب العالمى حافل بالنماذج الحية لهذه المادة ، ولكن عدم إدراكنا فى الماضى لمعناها جعلنا نضعها فى أطر أعم وأشمل وأبعد إلى حد كبير من الإطار النفسى المحدد ويكفى أن نذكر بعض روايات وقصص (ديستويفسكى) و (سترندبرج) و (سيرڤانتيس) ، بل ولابد أن نشير أيضاً إلى بعض ملامح الاضطرابات النفسية التى يمكن رصدها فى أعمال عالمية لاتوحى بها للوهلة الأولى ـ بما فى ذلك أبطال شيكسبير الذين ذكرناهم . وقريبا رأينا الممثلة البريطانية (**جانيت سوزمان**) تقوم بدور (**أوفيليا**) المخرج البريطانى النابة يدافع عن هذا المفهوم دفاعاً لا يمكن دحضه (**مجلة المسرحيات والممثلون البريطانية ـ عدد يونيو ١٩٦٦**) . ولكن الإطار الدرامى لهذه الشخصيات المعتلة هو الذى يختلف إختلافاً بينا . **وهذا هو ما أرجو أن يكتشف عنه تحليل مسرحية البيت لـ (دافيد ستورى) ومسرحية العزلة أو (الأرض الحرام) لـ (هارولد بنتر) ـ وقد نشرت المسرحيتان بالعربية فى كتاب مستقل عنوانه** : **ثلاثة نصوص من المسرح الإنجليزى المعاصر (مكتبة الأنجلو ـ ١٩٨٠)** .

وأول مظاهر البناء الدرامى الجديد فى المسرح النفسى هو انتفاء وجود حدث بالمعنى التقليدى . فماذا يعنى ذلك ؟ الحدث بالمعنى التقليدى هو حدوث شىء أو وقوع فعل على المسرح ، على مراحل متتابعة ومنطقية ؛ أى مراحل تسير فى تطور خطّى (**نسبة إلى الخط المستقيم**) صعودا نحو ذروة معينة . وهذه الذروة فى المأساة تتلوها الفاجعة ؛ وفى الملهاة يتلوها التصالح والفرح بعودة المياة إلى مجاريها ، وبالتوافق والهناء . وهذا الحدث أو الفعل ينبع بصورة حتمية من تكوين الشخصية كما يكشف عنها فى الوقت نفسه ، بحيث تصبح ذروة الحدث هى أيضاً ذروة التكشف . أما فى المسرح النفسى فإن الحدث الباطن لا يسير فى إطار خطىّ نحو الذروة ، ولكنه يدور فى أنصاف دوائر ، تتكون كل منها من لحظة تقابل بين إحساس وإحساس ، أو بين فكرة وفكرة ، بحيث لانتقدم مع الحدث زمنيا ، أى لانسير نحو نقطة زمنية محددة ، بل ندور مع المشاعر والأفكار لنعود إلى نقطة البداية ، ثم نسير ثانيا فى دورة جديدة لنعود مرة ثانية إلى نقطة البداية ثانيا وهكذا . وهذه الدوائر ، أو أنصاف الدوائر ، تتخذ عادة صورة الحركة المجهضة ؛ إذ أن كل محاولة من جانب الشخصيات للتوصل إلى نقطة اتصال أو تواصل ، يمكن

معها إنشاء علاقة من نوع ما ، يبدأ معها حدث من نوع ما ، تواجه بالإجهاض . ولنركيف يستخدم **دافيد ستورى** فى هذا النمط من الحوار الدائرى موضوعات متكررة ، مثل الإشارة إلى السحاب والزوجة فى بداية مسرحية **البيت** ؛ فعندما يرتفع الستار نرى أمامنا على المسرح رجلين هما هارى وجاك ، وهما يعانيان من مرض نفسى غير محدد ، أو على الأقل لايفصح عنه المؤلف . ويبدو أنهما يعرفان أحدهما الآخر ، إذ ينادى كل منهما صاحبه ، ومن ثم يبدأ الحوار الذى نعرف أن جاك ، كان يعمل (قبل هذا المرض) بتوزيع الأغذية المعلبة فى محل للبيع بالجملة ، وأن هارى كان يعمل مهندس تدفئة ، ونعرف أيضا أنهما من أسر مشتتة وحسب . ويستمر الحوار بينهما على مستوى خارجى ، أى أنه يدور حول موضوعات عامة ، فإذا اقترب من الحياة الشخصية توقف نهائيا وانتقل فجأة وفى سرعة إلى موضوع آخر ، حتى ينتهى **المشهد الأول دون حدوث أى شىء بالمعنى المفهوم . ولكن هذا نفسه هو بمنزلة الحدث ؛ لأنه يفصح عن عجز الذهن الواعى لأى منهما على الخوض فى المأساة الشخصية الخاصة به . وهكذا فنحن نجد هذه الدورات أو** الحلقات الحوارية التى تتكرر فى المسرحية :

(أ)

جاك - (يشير إلى الصحيفة) حلوة .
هارى - قوى
جاك - مش معقول (يقرأ فى حماسة للحظة) معلهش .
هارى - (يهز رأسه) معلهش .
جاك - على رأيك .. لكن ..
هارى - شوف السحاب .. أشكال مختلفة .
جاك - أفندم ؟ (ينظر إلى السماء حيث يتطلع هارى)
هارى - شوف السحاب ماشى ازاى .
جاك - مش معقول .

والإشارة إلى السحاب تعد نقطة توقف يبدأ بعدها جاء فى الحديث ، حتى نصل مرة ثانية إلى نفس نقطة التوقف ، أى الإشارة الواضحة المباشرة إلى السحاب :

(ب)

جاك - كان عندى عم بيربى الخيل .
هارى - ياسلام .
جاك - وكنت بازوره وأنا صغير .
هارى - فى الريف ؟
جاك - مافيش زى الريف .. عارف ؟ الهوا النضيف .
هارى - السحاب . (يشير إلى السحاب)

وليس هارى فقط هو الذى يشير إلى السحب ؛ فالواضح أن المؤلف يمزج بين الحياة النفسية لكل منهما بصورة معقدة -

(جـ)

جاك - الموسيقيين أطوارهم غريبة جدا
هارى - طبعا .
جاك - مش ملاحظ إن أحسن الموسيقيين هم اللى شعرهم فلفل ؟
هارى - كده ؟
جاك - عمتى العانس ماتت طبعاً .
هارى - طبعاً .
جاك - فيه شوية سحب ..

وكذلك فلا تقتصر الإشارة إلى الزوجة - التى تمثل نقطة توقف مماثلة على واحد منها دون صاحبه ؛ فالحديث فى الدائرة التالية يبدأ بالزوجة ويحوله هارى بعيدا عنها فى سرعة وحسم :

(د)

هارى - مراتى كانت حتيجى النهارده الصبح .
جاك - صحيح ؟
هارى - لكن جالها صداع بسيط .. قالت أحسن بق .
جاك - ماتخرجش .. يعنى الواحد أحسن يحتاط .
هارى - أنا لما كنت فى الجيش ..
جاك - كنت فى الجيش صحيح ؟

ونحن لانفهم بطبيعة الحال مدلول هذه العبارات ، حتى نصل إلى نهاية المشهد الأول فندرك أن الإشارة إلى الزوجة لا أساس لها من الصحة ، وأن معظم مثل هذه الإشارات إما كاذبة أو أنها تمثل محاولات للهرب من الموضوعات الحساسة التى لايمكن لأى منهما أن يشير إليها صراحة . ولذلك فنحن لاندرك أن زوجة هارى قد هجرته إلا فى نهاية المشهد الأول ، وبعد حلقات حوارية تمثل موتيفات متكررة . ويمكننا أن نرصد الدائرة الكبيرة لهذه الموضوعات العامة ، وأن نحدد من تكرار هذه الموتيفات أهميتها النفسية لكل من الشخصين إذا تأملنا تتابع موضوعات الحوار التالية : **حالة الجو - الزوجة - نزلاء المصحة - الأقرباء - الريف - الزوجة - الجيش - الأقرباء - الحرب - الزوجة - الزهور - نزلاء المصحة - المدرسة - العمل بالدين - الرقص - المدرسة - الأسماء - الأقرباء - المشى - الحرب - الأقرباء - المناطق الاستوائية - الجزر البريطانية - الزوجة - النقود - الأقرباء - حادثة سيارة - الأقرباء - الوقوع فى البحر - الصيد والبحر - تقاليد البحر الإنجليزية - الكفر - الفتيات - الرياضة - التواصل - نزلاء المصحة - الزواج - الأقرباء - الحياة العائلية - الأطفال - الأقرباء - آدم وحواء - الجنة - الأقرباء - تقاليد الرجولة - رمز العصا والشارب - الأقرباء - الحرب - العزق - الأقرباء - نزلاء المصحة - الأقرباء - التبشير - المزلاء - الأقرباء - اللعب السحرية - الحرب - الأقرباء - الحرب - الأسرة - العمل - الأقرباء - مأساة الانفصال عن الزوجة .**

والواضح أن تكرار الإشارة المباشرة إلى الأقرباء - وهم يشملون بعض درجات القرابة دون غيرها - تكرار متعمد ولذلك فعندما يقدم إلينا المؤلف الإشارة المباشرة إلى الانفصال عن الزوجة ندهش للصبغة المباشرة التى تكتسبها هذه الإشارة خصوصا حين تكون الانطباعات العامة عن انشغال هارى وجاك بالزوجة والحياة العائلية قد اكتملت وأكدت لنا تأكيدا سلبيا مدى أهمية هذه التيمة فى حياة كل من هارى وجاك :

(هـ)

جاك ـ ماأظنش قابلت مراتك قبل كده ؟
هارى ـ لالا .. فى الحقيقة .. بقى لنا منفصلين فترة كده ..
جاك ـ وقت الغدا قرب .

ويبدأ المشهد الثانى بالتقاط هذا الخيط ، فيقدم إلينا امرأتين هما مارجورى وكاثلين ، وهما تعانيان من أمراض مماثلة ، ولكنهما تختلفان عن الرجلين فى أنهماتفرطان فى الحديث المباشر الصريح ؛ ومن ثم فهما تمثلان الوجه المقابل للحديث المقتضب الملتوى الذى شهدناه فى المشهد الأول . ونحن نفهم من حوارهما أن كلتيهما مشغولة بالرجال بطريقتها الخاصة . والمؤلف يصورهما تصويرا هو أقرب إلى التصوير المألوف فى الدراما التقليدية ، فيهبهما أبعاداً محددة واضحة ، ويرصد مأساة كل منهما على مراحل ، تتخللها اشارات واضحة إلى الموضوع الذى يشغلها ؛ ألا وهو الجنس الآخر . وبعد أن يلتقى الأربعة (حين يدخل هارى وجاك إلى المسرح) يتخذ الحديث بينهما طابعا مزدوجاً ؛ فالإشارات الملتوية الرمزية من جانب هارى وجاك ، تقابلها إشارات واضحة من جانب المرأتين :

(و)

كاثلين ـ انت مجنون ميه فى الميه .. لازم يحطوك فوق هناك .
مارجورى ـ فى الحقيقة بقى هودا طبعهم .
جاك ـ طبعهم ؟
مارجورى ـ أمال إيه ؟ حاطين ترابيزة واحدة وكرسيين لألف بنى آدم هنا ؟
هارى ـ فيه كام بنش هنا وهناك .
مارجورى ـ بتسيب علامات من تحت لما تقعد عليها .
كاثلين ـ (تصرخ وتغطى فمها) أووه !
هارى ـ فيه سحاب قليل فى السما .
جاك ـ قليل (ينظر)
مارجورى ـ نزلى طرف الجيبة يابت انتى .
كاثلين ـ أووه !

والانشغال الدائم بكل ما يتصل بالجسد (ومن ثم بالجنس) واضح فى حديث كاثلين ، التى تفسر أى تعليق على أنه إشارة جنسية ، فى حين تتجه أفكار مارجورى دائما إلى تصوير صاحبتها فى صورة من لاتهتم إلا بالرجال وهى تلح طوال الوقت على هذه التيمة . ومارجورى تبرز لنا من خلال الحوار فى صورة امرأة متوافقة مع إخفاقها وماأدى إليه من تمزق فى نفسيتها ؛ فهى لاتشكو ولاتتذمر (على العكس من كاثلين) ، ولكنها تعترف بأن الإخفاق له متعته . وهى ماتفتأ تردد عبارات تنم عن ذلك ؛ فكأنما تستسلم لليأس وتجد فيه لذة نادرة . وهى تعترف أيضا بأنها ماتفتأ تنتقل من مصحة نفسية إلى أخرى لأسباب لايدركها إلا الأطباء ؛ ولذلك فإنها أقرب الشخصيات إلى عالم الأسوياء ؛ ولذلك أيضا فإن تعليقاتها تكتسى مرارة ودلالات ساخرة يفتقر إليها حديث الباقين . وحين يلتقى الأربعة فى هذا الجزء من الفصل الأول تكون مارجورى هى المصدر الموثوق به للمعلومات :

(ز)

مارجورى ـ أنت اللى ظبطوك وأنت بتخرج من الشباك هنا الأسبوع اللى فات ؟
جاك ـ أنا ؟
مارجورى ـ هو بعينه .
هارى ـ مش متذكر الحكاية دى .
جاك ـ كان لى واحد قريبى عمل شركة لتنظيف الشبابيك .
مارجورى ـ شبابيك الحمام بالذات .
كاثلين ـ (تصرخ) أووه !
جاك ـ الظاهر صاحبتك فى حالة نفسية مرحة جدا .
مارجورى ـ سمعت إنك طلبت منهم يخرجوك .
جاك ـ مين ؟
مارجورى ـ صاحبك .
هارى ـ لا لا .. أنا بس قدمت استفسار .. زيارة مؤقته .. مشاكل منزلية .. واخده بالك ؟ أصله من غير راجل صعب العملية تتم فى البيت ..
مارجورى ـ بالعكس .. دى تتم قوى .. وأكتر من اللازم كمان .. وهو ده أس المشاكل !
كاثلين ـ أووه !

وهكذا ، فعندما ما ينتهى المشهد الثانى تتضح لنا أبعاد حالة نفسية عامة ، تبرز دراميا إلى السطح دون حدث تقليدى ، ودون صراع بالمعنى المفهوم ؛ إذ أن الأربعة يشتركون فى صنعها ، ويسهمون فى تكوينها . إننا أمام تهوؤ نفسى يتخذ صورتين متكاملتين ؛ أولاهما صورة الذهن العاجز عن مواجهة المشكلات النفسية الأساسية ، الذى يهرب لهذا السبب من مواجهتها ، فتتقطع به السبل ، ويفقد صلاته الحيوية بما حوله ؛ وهو ما يترجمه دافيد ستورى ـ دراميا ـ إلى حوار ممزق ، يتناول المشكلات ولا يفصح عن المرض النفسى إلا إفصاحاً غيرمباشر ، وذلك عن طريق التيمات المتكررة فى المشهد الأول . والصورة الثانية هى صورة الذهن الذى واجه هذه المشكلات وهزم أمامها ، وأيقن أنه لا مهرب له من العلة التى يئن تحت نيرها ، مهما اختلف إلى المصحات النفسية . ولذلك فقد قصر اهتمامه على من هم حوله فى محيطه المباشر ، وانطلق يتحدث أحاديث مطولة غير مترابطة ـ وهى الصورة التى يقدمها المؤلف فى المشهد الثانى . وعندما تلتقى الصورتان فى الفصل الثانى ينشأ الصراع الدرامى من محاولة كل منهما ـ عبثا ـ السيطرة على الجو العام . وقد تتاح لنا الفرصة لإدراك بعض مظاهر الأمراض النفسية التى تعانى منها هذه الشخصيات ، لكن المؤلف يتعمد عدم الإشارة إليها إشارة واضحة .

فمثلا تقول كاثلين : «صاحبك جابوه هنا عشان كان بيجرى وراء البنات الصغيرين» . ويكاد هارى يعترف بأن هذا صحيح ، ولكن الموضوع يتغير سريعا ؛ كما أن كاثلين تعترف بأنها انفصلت عن زوجها ، وبأنها حاولت الانتحار ؛ أما مارجورى فنحن نعلم أنها أصيبت بانهيار عندما فقدت عملها فى أحد المحال التجارية ، وأنها تنتقل من مصحة إلى مصحة دون أمل فى الشفاء ، وأنها مرت بتجربة «الغرفة المبطنة» فى

المصحة . وهى تواجه الواقع دون خوف ، وتواجه جاك بمشكلته ، وهى أنه يطارد الفتيات فى الطريق العام ، ثم تعترف بأنها لا تريد أن تترك المصحة على الإطلاق .

والنهاية فى هذه المسرحية غريبة مثل كل شىء فيها . فنحن لا نصل إلى ذروة بالمعنى المفهوم ؛ لأنه ليس ثمة حدث بالمعنى التقليدى ؛ ولكننا نظل ندور فى هذه الدوائر كأننا نتطلع إلى نفوس الشخصيات من خلال ستار من الضباب ، ما يفتأ يكشف عن لمحات ، وما يفتأ يبعث بصور متقطعة تتجمع لتكون الصورة النهائية ، التى يصفها المؤلف بأنها صورة «عارية» ؛ أى أن المؤلف لا يهتم بالشاذ أو الغريب اهتمامه بالملامح العامرية للنفس البشرية . وقد قال تعليقاً على الأمراض النفسية التى يعالجها هنا :

«ليست هذه الأمراض خاصة بمرضى المصحة ؛ فهى أمراض نعانى منها جميعاً وإن كنا لا ندرك أننا مرضى ، وأن بداخل كل منا بذور هذه الأمراض ، ولكننا قد تعلمنا أن نحيا بها ؛ أى أن نتقبلها ولا نلتفت إليها ، بل إن من يلتفت إليها قد تشتد حالته ويضطر فى النهاية إلى اللجوء إلى الطبيب وربما دخول المصحة أيضا» .

ولهذا فإن المأساة هنا لابد أن تتخذ طابعاً فريداً ؛ فهى مأساة مقدمة فى قالب خفيف ، تسوده السخرية من الأوضاع الاجتماعية فى بريطانيا اليوم ، ولا تغيب فيه روح الفكاهة عن الحوار مطلقا . ولا شك أن كتاب المسرح النفسى قد استفادوا من تجارب مسرح العبث فى إخراجهم لهذه الصيغة المسرحية الجديدة .

* * *

أما (هارولد بنتر) فإنه يتبع منهجاً مختلفا فى مسرحيته العزلة (الأرض الحرام) ؛ لأنه يعتمد على مفهومات محددة أتى بها علم النفس الحديث ، تمتد جذورها إلى (فرويد) . وأهم هذه المفهومات مفهوم تكامل الشخصية ، وعملية التفرد ـ عند (يونج) ؛ ومفهوم علاقة الذهن الواعى بالعالم الخارجى وبالأذهان الواعية الأخرى على أساس سيطرة أحدهما على الآخر بما يشبه علاقة السيد بالخادم أو الحر بالعبد ، التى صورها الفيلسوف (هيجل) . ومع تطور الرؤية الدرامية لهارولد بنتر من مسرحياته الأولى (التى كانت تشتمل على عدد كبير من الشخصيات) ، إلى مسرحياته الأخيرة التى تضاءل فيها العدد إلى أربع شخصيات أو خمس ، ازداد اهتمامه ازديادا واضحا باستخدام المادة النفسية فى إخراج نوع من الصراع الداخلى ، بحيث يتجسد خارجيا فى شخصيات مستقلة ، تمثل كل منها جانبا من جوانب النفس الواحدة ، وتمثل فى تصارعها تلك الحركة الداخلية التى يحس بها الفرد ولا يستطيع إدراك مدى ديناميكيتها إلا عن طريق الدرس العلمى والتحليل . وفى مسرحية **العزلة** يقدم لنا الكاتب بطلين هما (هيرست) و(سبونر) بحيث يكونان معاً نفساً واحدة ؛ أى أنهما يمثلان نزعتين أو جانبين نفسيين ، أولهما يرفض التغيير مع مقدم الكهولة ، فيظل حبيس الشباب الغارب ، تعساً ، يعانى من سطوة الزمن الذى لا يرحم ؛ والثانى يقبل التغيير ويتصالح مع الزمن فيغدو فقيرا محطماً برغم سعادته البادية . ولاستحالة



التوفيق بين هذين الجانبين يظل البطل فى المسرحية ممزقاً وضحية للصراع المحتوم فى داخله .

ولكن المسرحية لا تبدأ بهذا الصراع مباشرة ، بل تبدأ بتقابل هادئ بين حالة من حالات الوعى الواضحة وحالة من حالات اللاوعى . والمؤلف يجعل (هيرست) البطل المحورى ؛ فهو صاحب المنزل ، وهو ثرى وله أتباع ، ولكنه يعيش فى حالة وعى ظاهرى ؛ أى أنه لا يحيا أى لحظة من لحظات اللاوعى وينكره الإنكار كله . وهو يحبس نفسه فى داخل هذا الإطار الظاهرى ، شاغلاً نفسه بما يدور حوله ، فى حين تتحرك فى أعماقه مشاعر وأفكار لا تنتمى إلى الحاضر مطلقاً ، بل هى من الماضى ، تحيا بالماضى وللماضى ؛ أى أنه شخصية معقدة نتيجة لهذا الازدواج فى حياته الشعورية ، ولإنكاره إياه .

وبداية الحدث هنا تختلف عن الدراما التقليدية فى أنه لا يواجه شخصية تمثل اللاوعى الذى ينكره ، بل هو «يصادف» شخصية تمثل حياته الحاضرة بتفاهتها وفراغها ؛ تلك هى شخصية (سبونر) الذى يلقاه على ربوة هامستيد فى أثناء تجواله وحيدا . ومن خلال هذه الشخصية المطابقة له نفسيا وجسديا .. إلخ يبدأ المؤلف فى إماطة اللثام عن الجانب الواعى فى حياة (هيرست) ؛ أى أن كل تكشف لأبعاد شخصية سبونر هو كشف لأبعاد الحياة الواعية السطحية لهيرست . (وبعد ذلك ـ كما سنرى فى الفصل الثانى ـ تؤدى هذه المواجهة إلى خروج اللاوعى من أعمق أعماق هيرست) .

ويصور المؤلف هذه المواجهة تصويراً دراميا بأن يجعل سبونر يتحدث طوال الوقت كأنه هو وحده الذى نراه ، فى حين يقتصر حديث هيرست على ترديد أصداء ما يقوله . وهنا نفهم على الفور أننا أمام جانب واحد من جوانب الشخصية ، وهو جانب وعيها بعزلتها ، وبعدم اهتمام الناس بها ، وبإحساسها الصادق بأن هذه اللامبالاة هى مصدر قوتها [illegible] :

سبونر ـ [illegible] الأمان الوحيد الذى أرجوه ، وعزائى وسلوتى الحقيقية ، هو ثقتى فى أننى لا أحظى من الناس ـ مهما اختلفت ألوانهم ومشاربهم ـ إلا باللامبالاة .. بمستوى عام وثابت من اللامبالاة .. وهذا يطمئننى ، ويؤكد لى صورتى عن ذاتى ؛ أى أننى ثابت وذو وجود مادى ؛ ... أما إذا أبدى أحدهم اهتماماً بى أو ـ لا قدر الله ـ إذا بدا أن أحدا يمكن أن يرضى عنى رضاءً حقيقياً ، فسوف يكون ذلك مصدر إزعاج شديد لى ..

هذا الموقف هو موقف هيرست الحاضر ، وهو لا يعيه ، أى أنه الموقف الذى يتخذه فى حياته الواقعية دون أن يدرى به ؛ إذ أنه فى أعمق أعماقه ينشد اهتمام الناس ، ويحاول إقامة علاقة ما معهم ! ومواجهته الآن بهذا الموقف تجعله ينكره ويسرف فى شرب الخمر . ونحن نعرف أن هيرست كان يتجول فوق ربوة هامستيد حين «صادف» سبونر ؛ أى حين التقى بهذا الجانب من شخصيته . فماذا كان يفعل هناك وحده ؟ الإجابة يقدمها إلينا سبونر على لسانه هو نفسه :

سبونر ـ كثيراً ما أتجول أنا نفسى فوق ربوة هامستيد دون أن أتوقع شيئاً .. لقد مضى عهد التوقع بالنسبة إلى ! .. التوقع أو الانتظار حفرة أو فخ يمكن أن يقع المرء فيه ! ولكننى أتطلع حولى بطبيعة الحال ، وأسترق النظر من وراء الأشجار ومن خلال الغصون ..

ومعنى هذا واضح ؛ فالعزلة التى يفرضها عالم الحاضر على هيرست تجعله يسترق النظر إلى الحياة من حوله وكله أمل فى أن يعاود الارتباط بهذه الحياة . وهو ليس استراق النظر إلى العشاق الذين يتجولون على الربوة ، ولكنه ـ قطعا ـ استراق النظر إلى الناس وحسب . وسبونر يوضح ذلك توضيحا قاطعا حين يؤكد ضرورة الإبقاء على المسافة كاملة بين النفس المنعزلة وما يدور حولها :

سبونر ـ إننى لا أتطلع ولا أسترق النظر إلى المداعبات الجنسية ، فلقد مضى عهد ذلك إلى الأبد . هل تفهمنى ؟ عندما تفصح أغصانى ـ إذا جاز هذا التعبير ـ عن مداعبات جنسية ، مهما كانت درجة التوائها ، أجد أننى لا أرى إلا بياض العيون فى مواجهتى . عيون تتخم شهيتى ، وتلغى المسافة بينى وبينها ... وإذا لم تكن تستطيع أن تحافظ على المسافة المناسبة بينك وبين الآخرين ، إذا لم تستطع أن تحافظ على العلاقة الموضوعية بينك وبين عالم المادة ، فسترى أن اللعبة لا تستحق الجهد ..

وعندما يبدأ هيرست فى إدراك دلالة هذا الحديث يجد نفسه منساقاً ـ برغم أنفه ـ إلى الوعى بما كان ينكره ؛ ويجد أن هذه المواجهة لن تؤدى إلا إلى قلقلة أو بلبلة ربما لم يستطع تحملها ، فيزداد إقباله على شرب الخمر ـ وذلك فى منتصف الفصل الأول ـ فيقع مغشيا عليه أو يغيب عن الوعى حقا وصدقاً ! وحتى هذا الانسحاب الواضح يتحول دراميا إلى حركة رمزية على المسرح ، إذ يحاول هيرست الهجوم على سبونر ويرميه بالكأس فلا تصيبه ، ويتحدث سبونر عن «لهجة العداء» فى حديث هيرست ، ويحاول أن يطلعه على ما يفكر فيه فيكشف له أخيرا وفى صراحة عن وحدته ، وكيف أنه يعيش فى الماضى (على مستوى الحقيقة النفسية) ، فى حين ينكر الحاضر الذى يعيشه يوميا دون أن يتوافق معه . ومعنى هذا أننا نصل هنا إلى جوهر الصراع بين العقل الواعى واللاوعى ، الذى يقابل فكرة التكامل عند (يونج) . ونحن نعرف أن (يونج) يعنى بالتكامل مبدأ التصالح بين هذا وذاك ، بحيث يقبل الذهن الواعى متناقضات اللاوعى ، وبخاصة فى مرحلة التغير ؛ أى الانتقال من مرحلة الشباب إلى الكهولة ، أو من أى مرحلة من مراحل العمر ، تتسم بنشاط وإنتاج وحرية وإنطلاق ، إلى مرحلة أخرى يقل فيها نشاطه ، وتتحدد فيها حريته وقدرته على الإنتاج الخلاق ، ومن ثم تقل فيها قدرته على الاستمرار فى نمط الحياة الذى كان قد اعتاده طوال سنوات وسنوات ، والذى كان يمثل لديه قمة تحقيق الذات . وإنكار هذا التحول فى شخصية هيرست هو الذى يمنعه من تحقيق التكامل . وتشرح **فريدا فوردام** ـ تلميذة يونج ـ ما يقوله أستاذها قائلة :

إن مشكلة الجزء الثانى من العمر هى أن نجد معنى جديداً للحياة .. وربما كان من الغريب أن نعثر على هذا المعنى وهذا



الهدف فى ذلك الجانب من الشخصية الذى نتجاهله دائما .. ذلك الجانب الأدنى والمتخلف (إن صح هذا التعبير) . ومع ذلك فإن الكثيرين لا يستطيعون مواجهة هذه الإمكانية ، بل يفضلون أن يتمسكوا بقيم الشباب ؛ بل إنهم يمارسونها بصورة مبالغ فيها .. ومن ثم فلا يمكنهم إدراك معنى التفرد .

وفى الجزء الباقى من الفصل الأول نجد صورة مقابلة لهذه الصورة فى شخصيتين أخريين ـ هما بريجز وفوستر ـ تقابلان شخصيتى هيرست وسبونر وتحققان التكامل فيما بينهما ، لأنهما تمثلان مرحلة الشباب الغاربة . إنهما كذلك شخص واحد ، فلسنا نعرف عنهما أى شىء ، وأحيانا يقول أحدهما إنه يعمل فى هذا المنزل ، وأحيانا يقول إنه ابن هيرست ، وأحيانا يقول إنه لا يعمل على الإطلاق ؛ وكل ما نعرفه عنهما هو أنهما يمثلان جانبين متكاملين من جوانب نفس شابة واعية نشيطة . وبعد تأكيد هذه اللقطة يعود هيرست بعد فترة نوم قصيرة ليتولى هو الحديث .

وهنا يحول المؤلف بؤرة الصورة إلى هيرست ، فنراه وقد تخلص من كابوس سبونر فعاد إلى أعماقه الحقيقية ، أعماق الرجل الذى يحيا فى الماضى ولا يود أن يتركه . والماضى هنا يتخذ صورة الأحلام والرموز :

هيرست ـ كنت أحلم بشلال .. لا .. لا .. كنت أحلم ببحيرة .. أمر يدعو للاكتئاب .. ما هو؟ الحلم ! نعم ! الشلالات .. لا .. لا .. البحيرة .. الماء .. الغرق . شخص آخر . ما أجمل أن يكون لك رفيق . هل تتخيل كيف يمكن أن تصحو هنا فلا تجد أحداً ولا ترى إلا الأثاث يحدق فيك ! شىء مزعج .

(ينظر إلى سبونر)

من هذا؟ صديق لكما؟ ألا تعرفوننى به؟

فوستر ـ إنه صديق لك .

هيرست ـ لقد كنت أعرف فى الماضى أناسا ممتازين ، وعندى «ألبوم» صور فى مكان ما . سأبحث عنه حتى تبهرك الحقائق . جميل جداً . كنت أجلس على الكلأ وحولى سلال الطعام . كان لى شارب ، وكان لكثير من أصدقائى شوارب . وجوه ممتازة . شوارب ممتازة . وما الروح التى كانت تحيى المنظر؟ رقة المشاعر بين الإخوان . كانت الشمس ساطعة وقد أطلقت الفتيات شعرهن الجميل . بعضه داكن اللون وبعضه أحمر . كل ذلك فى الألبوم . سأبحث عنه حتى تبهرك جاذبية الفتيات .. رشاقتهن .. والليونة التى يجلسن بها ويقدمن الشاى . كل ذلك فى الألبوم .

(ينظر إلى سبونر)

من هذا الرجل؟ هل أعرفه؟

فوستر ـ يقول إنه صديق لك .

هيرست ـ أصدقائى الحقيقيون يتطلعون إلىّ من الألبوم . كان لى عالمى . ولى عالمى الآن . لا تتصوروا أننى بعد أن مضى هذا العالم ، بعد أن أنتهى ، سوف أسخر منه أو أشك فيه أو أتساءل ما إذا كان قد وجد حقاً وصدقا .. لا .. نحن نتحدث الآن عن شبابى .. شبابى الذى لا يمكن أن يرحل .. لا .. لقد وجد .. كان صلبا ، وكان الناس فيه أيضا ذوى صلابة ، ولكن .. تغيرت صورته فى الضوء .. عندما وقفت سقط ظلى عليها .. أعطنى الزجاجة .

(بريجز يعطيه الزجاجة)

إننى أجلس هنا إلى الأبد .

عم كنت أتحدث؟ الظلال . الأضواء من خلال أوراق الأشجار . القفز والتواثب بين الأشجار العشاق الصغار . شلال صغير . كان حلمى البحيرة . من كان يغرق فى حلمى؟

كانت تعمى البصر . أذكرها . لقد نسيتها . أقسم بكل مقدس . توقفت الأضواء ، واشتد لذع البرد . هناك فجوة فى داخلى لا أستطيع أن أملأها . هناك نهر يفيض من خلالى ، لا أستطيع أن أوقفه . إنهم يطمسوننى . من الذى يفعل ذلك؟ إننى أختنق . إنها وسادة . وسادة معطرة تضغط على وجهى . إن أحدهم يحاول قتلى .

إننى أجلس فى هذه الغرفة وأراكم جميعاً . هل أنا نائم؟ لا يوجد ماء . لا أحد يغرق . نعم نعم . هيا هيا . صفروا . تكلموا . إنكم تسخرون منى يا أولاد اللئام . ظلال تعمى البصر ، ثم شلال .

سبونر ـ كنت أنا الذى يغرق فى الحلم .

هيرست ـ أتركنى !

سبونر ـ أنا صديقك الحقيقى ؛ ولهذا كان حلمك مؤلما . لقد رأيتنى أغرق فى حلمك ؛ ولكن لا تخف . لم أغرق .

وعند هذه الذروة يصل المؤلف إلى نهاية الفصل الأول ، بعد أن جعل المواجهة صريحة ومحتومة بين الماضى والحاضر ـ الماضى الكامن الخبىء الدفين فى اللاوعى وقد خرج الآن إلى المسرح ، والحاضر الظاهر الذى يعانى من العزلة واللامبالاة ، والذى لا يكتسب معناه إلا من وجود ممثله سبونر على المسرح أيضا . ولكن الفصل الثانى يقدم إلينا تغييرا شاملا لمفهوم الصراع بعد هذه المواجهة ؛ **إذ يصبح الوعى واللاوعى نوعين من الحالات الشعورية ، أو نوعين من الوعى ـ يمكن تسمية الأول بالوعى القائم ، والثانى بالوعى الدخيل ، أو الوعى الغاصب . وهذه الفكرة تعد**

تطويراً للفكرة الأصلية ، برغم أنها مستمدة من مصدر مختلف كل الاختلاف ، وهو (هيجل) . ويذهب بعض شراح هيجل إلى أنه يصور الصراع بين الذهن الواعى والعالم الخارجى تصويرا جدليا فى كتابة «ظاهريات العقل» ؛ بمعنى أن للمؤثرات الخارجية ، سواء منها الطبيعى أو البشرى أو الفكرى ، قدرة على غزو الذهن الواعى والاستيلاء عليه فى مرحلة النمو ، وأن الذهن عندما يتعرض لهذه القوة الغازية يكتسب طاقة على هزيمتها ، «حتى يحتفظ باستقلاله وصحته» ـ وذلك بأن يستوعبها ويتمثلها ، أى يمتصها امتصاصاً كاملاً . ولكنه حين يبدو له أنه قد انتصر عليها ، يكون فى الحقيقة قد أتاح لها أن تحتله ؛ أى أن تعيش فى داخله ، وأن تكون لها حياتها الحافلة التى يمكن أن تتنازع السيطرة عليه مع حياته الواعية نفسها . ولهذا فإن سبونر يصبح فى الفصل الثانى رمزاً للحاضر الذى يمثل هذه المؤثرات ، التى تحاول أن تشد هيرست من عالم الماضى القائم فى اللاوعى إلى عالم الحاضر الواعى السوىّ .

ومثلما يتناوب الوعيان السيادة فى ذهن الإنسان ـ كما يقول (**إيفان سول**) ـ أحد شراح هيجل ـ نرى أن الفصل الثانى يدور حول عودة هيرست إلى امتلاك ناصية الموقف من خلال قدرته على التحكم الكامل فى الحياة الشعورية المشتركة ، وذلك عن طريق إحياء الماضى إحياء نابضا ومتوهجا ؛ إذ يتحول الصراع هنا بين« المعنى »الكامن فى ذكريات الإنسان التى تشكل تيار وعيه الحاضر ، وبين «اللامعنى» الذى يقدمه الحاضر ؛ أى أن القضية تتحول من اهتمام بالزمن إلى معنى الزمن . وعندما يبين هيرست لقرينه النفسى سبونر أنه يسيطر تماما على الزمن القائم فى أعماقه ، يثبت أنه سيد الموقف :

هيرست ـ ربما أريتك ألبوم الصور .. ربما رأيت فيه وجهاً يذكرك بوجهك أنت .. بالرجل الذى كنته يوما ما .. ربما رأيت ما يذكرك بآخرين كنت تعرفهم يوما ما ـ كنت تظنهم قد ماتوا منذ زمن بعيد ، ولكنك تستطيع أن تراهم يتطلعون إليك .. إنهم يكنون عاطفة حب مشبوبة .. أتكن لها احتراما ؟ من المؤكد أنها لن تخلى سبيلهم ، ولكن .. من يدرى .. ربما أعطيتهم راحة .. من يدرى .. فربما عادت إليهم الحياة .. فى أغلالهم .. فى القدور التى تشتمل على رفاتهم .. هل تعتقد أنه من القسوة أن نعيدهم إلى الحياة ؟ إنهم فى أعمق أعماقهم يريدون أن يستجيبوا للمسة أو نظرة منك .. وحين تبتسم تفيض قلوبهم بفرح طاغ .

سبونر ـ نستطيع أن نخرج الأموات من رقادهم .. أجل ..

فوستر ـ هذه وجوه لا أسماء لها يا صديق .

بريجز ـ وسيظلون إلى الأبد دون أسماء .

هيرست ـ ثمة مناطق فى فؤادى لايستطيع كائن حى .. لا يستطيع كائن حى .. لا يستطيع ولا يمكنه قط أن ينفذ إليها ..

لقد حدث التغير إذن بانتصار هيرست ؛ ولكنه تغير يعيد الموقف فى المسرحية إلى بدايته ؛ فالوعى القائم ينتصر على الوعى الدخيل ، ونعود إلى الموقف الأصلى قبل خروج الحاضر إلى السطح ! إن هيرست موقن الآن باستحالة التغيير ، ونفسه الواعية ليس لديها ما تعيش عليه سوى قيم الشباب . وحين يواجه هذه اللحظات الحية فى حاضره يزداد يقينا بأنه سجين الماضى ، وبأن العزلة قدره الذى لا منجاة له منه . والمؤلف فى الحقيقة يجعله يواجه عزلته ـ قدره ومصيره الجديد ـ بشجاعة ترفعه إلى مصاف البطولات الدرامية . إنه يحاول أولا أن ينكر الحلم الذى رآه ورأى فيه إنسانا يغرق ؛ ثم هو ينكر إمكانية الخروج من المأزق الذى وضع نفسه فيه ؛ لأنه لا يستطيع تغيير موضوع الحديث !

هيرست ـ لقد جاء الليل ..

فوستر ـ وسوف يظل معنا إلى الأبد .

بريجز ـ لأن الموضوع ..

فوستر ـ لا يمكن تغييره .

(صمت)

هيرست ـ ولكننى أسمع أصوات طيور .. ألا تسمعونها ؟ أصوات لم أكن أسمعها من قبل .. أسمعها كما كانت فى الماضى .. عندما كنت شابا ، برغم أننى لم أسمعها فى ذلك الوقت .. وبرغم أنها كانت تملأ الهواء من حولنا آنذاك .

(وقفة)

نعم .. صحيح .. إننى أسير نحو بحيرة .. يتبعنى شخص ما من خلال الأشجار . غبت عن نظره بسهولة .. أرى جثة فى الماء .. تطفو على السطح .. أنفعل .. أنظر وأتأمل فأرى أننى كنت مخطئا .. لا شىء فى الماء .. أقول فى نفسى رأيت جسداً يغرق ، ولكننى كنت مخطئا . فلا شىء هناك ..

(صمت)

سبونر ـ لا .. إنك فى عزلة تامة .. لا تتحرك أبداً . ولا تتغير أبدا ، ولا تتقدم فى السن أبدا .. بل تظل إلى الأبد صامتة ويكسوها الجليد ..

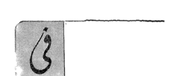
(صمت)

هيرست ـ فلأشرب نخب هذا . (يشرب) (إظلام بطىء)

وهذه النهاية المحتومة ترتفع بصراع هيرست مع الزمن إلى مستوى الصراع المأسوى ؛ فهو يتبين الآن أن لا أمل له على الإطلاق فى التخلص من عزلته ، وأنه برغم جموده قادر على تخطى الزمن . إن الماضى لديه وعى حى ، وهو يجد فى حياة هذا الوعى بديلا عن كل ما يقدمه الحاضر ـ ممثلا فى سبونر ـ من مغريات الحركة والنشاط . ولكنه فى الوقت نفسه يموت موتا بطيئاً ؛ لأن استمرار الحياة فى هذه العزلة أشد إيلاما . فهو عذاب الوعى الدائم .

إنه النوع الوحيد من الموت الذى نقبله على مسرح اليوم . وربما كانت هاتان المسرحيتان تمثلان النموذج الصارخ للمسرح النفسى . ولذلك كان لابد من التعرض لهما ببعض التفصيل . ومع ذلك فإن الكثير من الكتاب يجدون فى هذا اللون من الكتابة مجالاً جديداً للغوص فى النفس البشرية ، ولكن دون اللجوء إلى مثل هذا الغموض والتعقيد . أما فيما إذا كان هذا اللون من المسرح قادرا على اتخاذ مكانه وسط التيارات الكلاسيكية الثابتة فهذا ما سوف يجيب عنه مسرح الثمانينيات .

التيارات المعاصرة في المسرح الأمريكي





سمير سرحان

سوف أتناول فى هذه الدراسة أهم الظواهر التى تشكل طبيعة المسرح الأمريكى فى السنوات الأخيرة . وعندما أتحدث عن «المسرح» لا أقصد به النص الدرامى من حيث هو نص أدبى ، بل أقصد «الظواهر المسرحية» نفسها . فالظواهر المسرحية فى أمريكا اليوم لم تَعُدْ تَعُدّ المسرح نوعا من أنواع الفنون الأدبية أو «الكلامية» ، كما هو الحال فى المسرح التقليدى ، بل أصبح المسرح هناك مؤسسة ثقافية وفنية مركبة ومعقدة ، تحتل فيها فنون العرض والتجريب والتدريب المعملى المحل الأول من الاهتمام ، ويتراجع فيها النص الثانوى إلى الخلفية وإن كان هذا لا ينفى أن المسرح الأمريكى ما زال يفرخ كثيرا من الكتاب المسرحيين الجدد أصحاب التجارب الجديدة ، أو التقليديين من ورثة كتاب أمريكا العظام ، من أمثال «يوجين أونيل» و«آرثر ميللر» و«تنسى ليامز» و«إدوارد ألبى» وغيرهم . غير أن المسرح الأمريكى أصبح مؤسسة ضخمة ، تختلف فى تركيبها والعوامل المعقدة التى تحكمها عن المسرح فى أى مكان آخر من العالم .

والمسرح الأمريكى ، أو بالأحرى «الظاهرة المسرحية» الأمريكية تنقسم إلى عدة أقسام واضحة :

أولا : المسرح التجارى المحترف ؛ وهو ما يرمز إليه بمسرح «برودواى» .

ثانيا : المسرح الجاد الذى يقدم النصوص «الأدبية» مما يدخل فى تراث الدراما الأمريكية ؛ وهو الذى يشار إليه بالمسرح خارج برودواى .

ثالثا : المسرح الجاد المتمرد على الأشكال والقوالب التقليدية ، الذى يقدم الأشكال التجريبية الجديدة ؛ ويشار إليه بالمسرح «خارج ـ خارج ـ برودواى» .

رابعا : المسرح الإقليمى فى المدن الإقليمية والجامعية على اتساع الولايات المتحدة كلها .

خامسا : المعامل والتجارب المسرحية المعملية التى تفرخ فنوناً جديدة للفرجة المسرحية .

ومسرح **برودواى** ، أو مسرح الإنتاج المحترف الكبير ، هو مسرح يحكمه عالم المال أو الـ business ؛ وهو عالم تتحكم فيه قوانين الربح والخسارة . ولذلك فالإنتاج المسرحى فيه هو سلعة تجارية ، مثلها مثل أى سلعة أخرى . وهو يعتمد ـ لهذا السبب ـ على تقديم عروض الإبهار الضخمة ، وخصوصا الكوميديات الموسيقية التى اشتهر بها تراث المسرح الأمريكى . وهى عروض تتكلف مبالغ طائلة من المال ، وتعتمد على كبار النجوم ، ويرتفع فيها ثمن تذكرة الدخول حتى يصل أحيانا إلى مائة دولار فى الوقت الحالى . وأكبر تجمع لهذا النوع من المسرح هو ماتجده فى **شارع برودواى** الشهير بمدينة نيويورك . وبسبب تحكم قوانين المال فى هذا المسرح ، وارتفاع تكلفته ، ومن ثم أسعار مشاهدته ، أصبح مسرح الطبقات البورجوازية والقادرة . وهو يتجاوب مع ذوق هذه الطبقات وما تتطلبه من المسرح ؛ وهو أن يؤدى وظيفة التسلية والترفيه والإبهار فى المقام الأول .

ولكن هذا لايعنى أن **مسرح برودواى** هو مسرح تجارى بالمعنى المبتذل للاصطلاح ؛ فهو لايخلو فى كثير من الأحيان من تقديم الأعمال الكبرى من تراث الكوميديا الموسيقية الأمريكية ، مثل أعمال «**روجر**» و«**هامرشتاين**» وغيرهما ، كما يقدم فى كل موسم تقريبا عملا من الأعمال الموسيقية الجادة الجديدة . وأقرب مثال على هذا مسرحية المخرج الكبير «**جوزيف باب**» **Joseph Papp** «**صف الكورس**» ، التى بدأ عرضها بوصفها مسرحية تجريبية فى مسرح صغير ، ثم انتقلت إلى برودواى لتحقق نجاحا مذهلا ، وأرباحا تصل إلى أربعين مليوم دولار . وما زالت هذه المسرحية تمثل حتى الآن فى برودواى وفى مسارح العواصم الكبرى فى أوربا . وهى عرض شائق ، يتناول أزمة كل فرد من أفراد مجموعة الكورس المتقدمين لاختبارات التمثيل فى مسرحية جديدة . ويكشف

الحدث عن أزمات فردية ، تلحص فى مجموعها أزمة المجتمع الأمريكى ، وانسحاق الفرد فى المجتمع الرأسمالى . وهى بهذا المقياس مسرحية جادة بكل معنى الكلمة ، وإن كانت تعتمد على عنصر الإبهار والفرجة . ومن المسرحيات الموسيقية الجادة الكبرى ، التى قدمها مسرح برودواى أيضا ، مسرحية «**تيم رايس**» الشهيرة «**يسوع المسيح نجما عالميا**» ، ومسرحيته الثانية «**إيفيتا**» ، التى تتناول قصة صعود «**إيفا بيرون**» - الزوجة الأولى للدكتاتور الأرجنتينى السابق «**خوان بيرون**» . وهى أول تجربة فى الدراما الموسيقية السياسية ؛ وما زالت تعرض حتى الآن بنجاح ساحق منذ خمس سنوات فى المسارح الكبرى بأمريكا وأوربا .

وخلاصة القول إن **مسرح برودواى** ليس مسرحا «**تجاريا**» بالمعنى المتعارف عليه فى بلادنا ؛ فهو يقدم إلى جانب مسرحيات التسلية والترفيه ، المسرحيات الجادة التى تحمل فكرا وفنا ومتعة الفرجة . لكن ما يميزه أساسا هو أنه - كما تقدّم القول - الإنتاج الكبير ، الذى تتحكم فى استمراره . أو عدم استمراره عوامل الربح والخسارة .

أما اصطلاح «**المسرح خارج برودواى**» **off Broadway** فقد أطلق أول مرة فى أوائل العقد الثانى من هذا القرن ، حين أنشئت فى الشوارع الضيقة خارج برودواى بعض المسارح الصغيرة ، التى تقدم الأعمال المسرحية الجادة ، لكتاب المسرح الذين كانوا يحاولون حينئذ أن يختطوا للمسرح الأمريكى طريقا موازيا أو مشابها للدراما الأوربية ، وأن يرتفعوا بفن المسرح من الفرجة إلى الأدب المعترف به . وكان أشهر هؤلاء فى ذلك الوقت رائد المسرح الأمريكى الحديث «**يوجين أونيل**» ، الذى كتب «**لبروفنس تاون ثيتر**» - وكان حينذاك من الفرق التجريبية الصغيرة - مجموعة مسرحياته القصيرة عن البحر والبحارة . وقد استمر هذا الاصطلاح حتى الآن لكى يرمز إلى نوعية المسرح التى تعتمد على «**النص**» الدرامى الجاد ، الذى يقدم فى المسارح الصغيرة ، ولا يعتمد فى تقديمه على عوامل الربح والخسارة ، بقدر ما يحاول تكريس القيم الأدبية ، وخلق تراث متصل للدراما الأدبية عن طريق اكتشاف الكتاب الجادين ، وتقديم أعمالهم . وبعض هذه الأعمال - عندما تنجح بما يكفى لعرضها عرضا تجاريا - تنتقل إلى مسارح برودواى الكبرى . ومن الأمثلة على ذلك مسرحية «**إدوارد ألبى**» الشهيرة «**من يخاف فيرجينيا وولف**» ، التى انتقلت - بعد عرضها فى المسارح الصغيرة خارج برودواى - إلى مسارح الشارع الكبير لتشكل واحدا من أنجح عروضه .

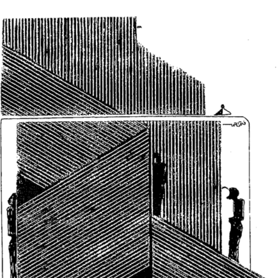
والمسرح «**خارج - خارج - برودواى**» **off - off - Broadway** هو تيار بدأ فى الستينيات الأخيرة ، عماده شبان ينتمى معظمهم إلى حركة الشباب الثائر التى سادت أمريكا فى أواخر الستينيات . وهى فى جوهرها الفكرى حركة احتجاج على الإدارة الأمريكية والنظام الأمريكى ، وربما على حضارة النصف الثانى من القرن العشرين برمتها .

وقد وجد قسم من هؤلاء الشباب أنهم لا يستطيعون أن يحاربوا بالعنف الإدارة الأمريكية التى فرضت على الشباب الموت فى حرب لا يريدونها ولا يؤمنون بها ؛ وذلك لأنهم لا يملكون الأسلحة التى تمكنهم من النصر بهذه الطريقة ؛ فمن كان منهم يحرق أوراق التجنيد الخاصة به ويرفض أن ينخرط فى السلك العسكرى ليحارب فى فيتنام ، كان يجد أمامه مصيرا واحدا ، وهو السجن ؛ ومن كان منهم يهرب ليعيش فى مجتمع آخر كالسويد مثلا ، كان يجد نفسه وقد انقطعت صلاته وجذوره بأرض المعركة الحقيقية ، بأمريكا نفسها . وباختصار وجد بعض هؤلاء الشباب أنه لا سبيل إلى تعميق هذه الثورة وهذا الاحتجاج إلا عن طريقين لا ثالث لهما : الدعوة إلى الحب ، التى ترادف عندهم الدعوة إلى السلام ؛ وكذلك الدعوة إلى الفن ، وبخاصة المسرح والأغنية .

ومن الطبيعى ألا يجد هؤلاء الشباب المثقفون لهم مكانا على مسارح برودواى ، وهى الحلبة التقليدية للمسرح الأمريكى ، التى تتحكم فيها قيم الكسب والخسارة ، ولا تقبل أعمالا فنية قد تمثل لدى المنتج أو الممول مخاطرة مالية تؤدى إلى إغلاق المسرح أو إيقاف المسرحية . وطبيعى أيضا ألا يرتضى هؤلاء الشباب لأنفسهم العمل من داخل مؤسسة فنية أخرى ، هى المسرح «**خارج برودواى**» ؛ **فهذا المسرح** وإن كان يقدم فنا جادا ، بغض النظر عن مقياس الشباك ، إلا أنه يقدم فنا تقليديا ، وغالبا ما تكون مسرحياته إما لكبار كتاب المسرح الحديث ، من «**إبسن**» إلى «**وليامز**» ، وإما للكتاب الجادين الذين يحذون حذوهم ، ولا يقدمون دراما تخرج عن التقاليد المسرحية المعروفة . **ولذلك فإن مجموعة الكتاب الطليعيين الذين نبعوا من حركة الشباب فى أمريكا فى أواخر الستينيات كانوا يرفضون تمثيل مسرحياتهم على مسارح برودواى أو مسارح خارج برودواى ، كما أنهم يرفضون كلية فكرة التمثيل داخل دور العرض المسرحية ، وأخذوا - بدلا من ذلك - يمثلون مسرحياتهم فى أى مكان (إلا دور العرض المسرحية) : فى الكنائس المهجورة ، والمقاهى التى تنتشر على أرصفة حى «جرينتش فيليج» فى نيويورك ، والأحياء المشابهة له فى «سان فرانسيسكو» ، والمقاهى التى توجد فى بدرومات عمارات هذه الأحياء ، وفى الجراجات و «الخرابات» المهجورة .**

والشكل الذى اختارته حركة المسرح «**خارج - خارج برودواى**» هو المسرحية القصيرة ؛ ربما لأنهم يعدون المسرحية ، فى عالمهم الذى يصارعونه ، كالأغنية أو القصيدة ، لابد أن تعطى تأثيرا قويا سريعا ؛ وربما كان هناك أيضا سبب آخر عملى ، وهو أن المسرحية القصيرة لا تحتاج إلى الترتيبات المسرحية التى تتطلبها المسرحية الطويلة .

والموضوع الأساسى - بطبيعة الحال - الذى تدور حوله معظم المسرحيات الطليعية فى حركة «مسرح خارج - خارج - برودواى» هو حرب فيتنام ، أو بالأحرى إحساس هؤلاء الشباب بحرب فيتنام ؛ وهو موضوع تلعب فيه «موتيفات» الموت والشعور بمواجهته دورا كبيرا . وكما أن التراجيديا فى عصورها المختلفة كانت تقوم - فى إحدى جوانبها - على الانتصار من خلال الموت ، فإن التراجيديا الحديثة ، التى يكتبها هؤلاء الشباب ، تقوم على الشعور بالهزيمة الساحقة أمام موت لا معنى له ولا مجد فيه . إن البطل التراجيدى القديم كان - عندما يواجه الموت - يحقق ذاته من خلال مواجهة مصيره ، أما البطل الحديث عند هؤلاء الكتاب الأمريكيين الذين ظهرت أعمالهم الطليعية فى تيار «**خارج - خارج - برودواى**» ، فهو يفقد ذاته حتى دون أن يرتكب أى خطأ تراجيدى .



وهو عندما يموت فى حرب كحرب ڤيتنام فإنه يمضى بلا ذكر وبلا بطولة ، كما تمضى الرمال عندما تذروها الرياح .

ومن هذا الشعور المأساوى بالحياة والموت تنبع صبغة الغرابة التى تميز أعمال هؤلاء الكتاب ، بل تميز حياتهم الشخصية نفسها ؛ فعلى الرغم من أن معظمهم قد أصبح الآن من المشاهير الذين تتدفق عليهم الأموال من إخراج التليفزيون لمسرحياتهم ، وطبع دور النشر المختلفة لها ، إلا أنهم يرفضون أن يعيشوا حياة القصور التى يعيشها الفنان الأمريكى ، الذى ـ إذا صادف الشهرة ـ يصبح دخله من أعلى الدخول فى العالم . ومن أهم هؤلاء الكتاب الآن «**مرى مدنيك**» **Murry Mednic** ، و «**سام شبرد**» **Sam Shepheard**

وبانتهاء الحالة الذهنية التى خلفتها حرب ڤيتنام لدى الشباب ، انتهت هذه الموجة المسرحية ، وأصبح اصطلاح المسرح «خارج ـ خارج ـ برودواى» يشير إلى الحركة المسرحية البديلة التى تعنى بالتجارب الطليعية الجديدة فى كل مجال من مجالات التجريب المسرحى .

* الورش المسرحية

ومن أهم جوانب «**الظاهرة المسرحية**» فى أمريكا ظاهرة التجارب المسرحية المعملية ؛ وهى التى بدأت منذ الستينيات ، وانتشرت الآن انتشارا واسعا . وقد أصبحت كلمة «**الورشة**» المسرحية أو «**المعمل**» ، من الكلمات الشائعة ، سواء بالنسبة إلى المسرح المحترف أو فى المسارح الإقليمية . ومن الواضح أن المعامل المسرحية التجريبية لم تعد الآن وقفا على المجموعات الطليعية الخاصة . وكانت النظريات التى أشاعها كبار المسرحيين من أصحاب «المعامل» المسرحية مسئولة عن تقوية هذا الاتجاه وإشاعته ، وهى النظريات التى نجدها مثلا فى كتاب «**ڤيولا سبولين**» **Viola Spolin** : «**الارتجال فى المسرح**» (١٩٦٣) **Improvisation for the Theatre** وكتاب المعلم المسرحى الشهير «**جيرزى جـروتـوفسـكى**» **Jerzy Grotowiski** «**نحو مسرح فـقير**» **Towards a Poor Theatre** (١٩٦٨) ، وكتاب «**روبرت بازولى**» **Robert Pasolli** المسمى «**كتاب عن المسرح المفتوح**» **A Book on the Open Theatre**

وهذه التجارب المعملية فى معظمها تختص بالمناهج الجديدة لتدريب الممثل ، واستنباط أشكال جديدة للعرض المسرحى ، دون أن يكون فى النص الدرامى بالضرورة عنصرا أساسيا من عناصر العرض ، وإن كان بعضها ـ مثل نظرية جروتوفسكى مثلا ـ يحاول أن يبلور رؤية جديدة لوظيفة المسرح ودوره فى حياة المجتمع .

ومن أهم هذه التجارب المعملية تجربة المخرج البولندى الأصل ، المقيم حاليا فى أمريكا ، «**جيرزى جروتوفسكى**» ؛ وهو مؤسس «**المعمل المسرحى**» ، أشهر المعامل المسرحية فى أمريكا وأخطرها أثرا . وبالرغم من أن **جروتوفسكى** قد بدأ تجاربه المهمة فى أواسط الستينيات ، فإن المعمل المسرحى ، وما يمثله من مدرسة جديدة فى التجارب المسرحية ، ما زال حيا وفعالا ونشطا فى أوائل الثمانينيات . وتعد مدرسة **جروتوفسكى** الآن أول مدرسة مهمة فى فن الممثل والمخرج ، منذ مدرسة المخرج الروسى **ستانسلافسكى** . ولقد شرح **جروتوفسكى** نظريته فى مقال مهم أسماه «**نحو مسرح فقير**» . يقول جروتوفسكى فى هذا المقال :

«نحن نحاول فى المقام الأول أن نتحاشى اتباع أسلوب واحد ، بل ننتقى ما نعده الأفضل من بين مختلف الأساليب ، محاولين فى ذلك أن نقاوم التفكير فى المسرح بوصفه تجميعا لعدة تخصصات فنية . ونحن نهدف إلى تحديد طبيعة المسرح التى تميزه عن سائر الفنون ، وما يجعل هذا النشاط يختلف عن سائر فنون العرض والأداء . وثانيا فإن عروضنا هى عبارة عن بحوث مستفيضة فى العلاقة بين الممثل والجمهور ، وبمعنى آخر فإننا نعد تكنيك الممثل هو جوهر الفن المسرحى» .

والجمهور فى «**المعمل المسرحى**» ، أو بالأحرى فى نظرية **جروتوفيسكى** ، هو نقطة الانطلاق التى تشكل أساس هذه التجربة ؛ فن خلال الجمهور ، وعن طريق إعادة تشكيل استجاباته واكتشافها مرة أخرى ، نصل إلى جوهر المسرح .

والهدف الأول لتجربة المعمل المسرحى هو إعادة اكتشاف المسرح ووسائله الأولى فى التأثير ، والوصول إلى نوع جديد من الطقوس يحل محل الطقوس المسرحية الدينية القديمة . وتقول نظرية **جروتوفسكى** إنه فى المسرح القديم كان الجمهور يشارك مشاركة جماعية فى العمل المسرحى الذى يلمس ـ عن طريق الطقوس ـ عاطفة جماعية أو رمزا عاما يرقد فى اللاوعى الجماعى للشعب ، وكانت الطقوس ـ كما يقول **جروتوفيسكى** ـ هى التعبير عن هذا اللاوعى الجماعى الذى يربط أفراد الشعب بعضهم ببعض ، ويحفظ لهم وحدتهم الاجتماعية والشعورية .

وفى بعض الطقوس البدائية التى كان يقوم بها الإنسان البدائى فى فجر التاريخ ، نجد أن العناصر الأساسية هى الإبهار والإيحاء والكلمات والإشارات السحرية والحركات الجسدية التى من شأنها أن تعطى الجسم القدرة على أن يتعدى تطوره الطبيعى والبيولوجى ، ويطلق الروح من إسارها لتعيش فى عالم أبعد من عالمها المحدود .

وتجربة «**المعمل المسرحي**» حين تحاول الوصول إلى نوع جديد من الطقوس ، تجد أنه من الصعب عليها أن تعيد إحياء مثل هذه الحفلات البدائية ، التى كانت تقام فيها الطقوس ، وتقدمها فى ثوب مسرحى حديث ، وتحاول ــ بدلا من ذلك ــ أن تجد وسائل جديدة تجبر بها الجمهور على المشاركة الفعلية فى العملية المسرحية ، مثلما كان أفراد القبيلة القديمة يشاركون فى الطقوس الدينية . والوسيلة الوحيدة هى أن يستخدم «**المعمل المسرحي**» فى عروضه صورا وأنماطا كامنة فى اللاوعى الجماعى ، مثل تلك التى تحدث عنها «**إميل دوركايم**» فى كتابه : «**الأشكال البدائية للحياة الدينية**» ، الذى يقول فيه إنه «**فضلا عن الصور والأحاسيس الفردية ، هناك نمط كامل من الدلالات الجماعية ، محملة باشعاعات رائعة ، والدلالات الجماعية تستطيع أن تضيف إلى خبرة الفرد الحكمة التى تراكمت عبر القرون فى المجتمع**» .

وباستخدام الخبرة التى تراكمت عبر القرون فى المجتمع ، أو بالأحرى الدلالات والعواطف الجماعية الكامنة فى اللاوعى الجماعى ، يستطيع العرض المسرحى أن يشق طريقه مباشرة إلى ضمير جمهوره عن طريق استخدام الرمز ، والأسطورة ، والصورة الفنية ، والنغمة السائدة ، وكلها أشياء تضرب بجذورها فى ثقافة المجتمع وتكوينه الحضارى . ومثل هذه الدلالات تتخذ صورة الكناية أو النموذج لحالة إنسانية معينة ، مثل نموذج الفرد الذى يضحى بحياته من أجل المجتمع ، أو نموذج فاوست الذى يمثل الإنسان عندما يبيع نفسه للشيطان فى مقابل أن يحصل على معرفة خاصة بالعالم الذى يعيش فيه .

والمهمة الأساسية للعمل المسرحى ــ من ناحية النص ــ هى أن ينفخ الحياة فى الشىء أو الشخصية أو العواطف التى بها دلالات جماعية ، ويضعها على خشبة المسرح ؛ وبذلك يضمن استجابة الجمهور . وليس من الضرورى أن تؤدى الدلالة الجماعية عن طريق شخصية واحدة ، أو نموذج واحد مثل فاوست ، أو بروميثيوس ، بل من الممكن أن يؤدى هذه الدلالة عدد من الشخصيات . يقول **جروتوفيسكى** فى تعليقه على نسخة الإخراج الخاصة بإحدى مسرحيات المعمل :

«لا توجد قاعدة مقدسة ، حتى تلك القاعدة التى تقول إن الدلالات الجماعية يجب أن تعطى من خلال فرد واحد ؛ فنحن نجد النص الواحد يحتوى فى العادة على أكثر من دلالة جماعية تؤدى من خلال أكثر من شخصية ، وهذه الدلالات تتفرع ويختلط بعضها بالبعض . ويختار الكاتب أو المخرج واحدة منها فقط ، لتكون محور المسرحية ، ولكن هناك إمكانات أخرى ؛ إذ يستطيع المرء ، على سبيل المثال ، أن يعطى مجموعة من الدلالات الجماعية يكون لها جميعا نفس القيمة فى المسرحية الواحدة .»

ويرى **جروتوفسكى** أن المسرح لا يعتمد على النص فى التعبير المسرحى ، إذ النص مجرد عنصر من العناصر التى تكوّن المسرحية بالرغم من أنه ليس أقل هذه العناصر أهمية . وكما يقول **جروتوفيسكى** : «**أما معنى المسرحية ، فلا يعبر عنه إلا عن طريق الوسائل المسرحية الخالصة . والمخرج يتصرف فى النص بحرية ، ولكنه لا ينزلق أبدا فى التفسيرات الشخصية . إنه يحاول أن يتلمس سحر الكلمات فى حب ، ويراقبها بعناية وهى تمثل**» .

ولهذا السبب يرى **جروتوفيسكى** أن الخطوة الأولى فى تحرير المسرح من إسار الأدب هى حرية التصرف فى النص ؛ فالمخرج يستغل نص الكاتب المسرحى كما يستغل الرسام الألوان والظلال . وفى هذه الحالة يصبح النص أرض التجربة التى يمارس عليها المخرج ملكاته الخلاقة .

ومن خلال عمل جروتوڤسكى وتجاربه المستمرة فى المعمل المسرحى ، ابتدع نظرية «**المسرح الفقير**» التى تقول إن المسرح لابد أن يتخلص من الكثير من العناصر الزائدة عن الحاجة فى العرض المسرحى ، وإنه بالإمكان إلغاء هذه العناصر نهائيا ، كالماكياج أو الملابس نفسها بوصفها مكانا منفصلا عن مكان الجمهور . وكذلك يمكن أن يتم العرض المسرحى دون إضاءة أو مؤثرات صوتية ، الخ .. ولكن المسرح ــ بعد الاستغناء عن هذه الوسائل المكملة فى العرض ــ لا يمكن أن يوجد ــ كما يقول جروتوفيسكى ــ «**بدون العلاقة الوجدانية والإدراكية المباشرة ؛ علاقة التواصل «الحى» بين الممثل والمتفرج . وهذه حقيقة نظرية قديمة بطبيعة الحال ، ولكن عندما نضعها فى موضع التجربة الفعلية فإنها تحدد معظم أفكارنا المألوفة عن المسرح . فهى أولا تغير من فكرتنا عن المسرح بوصفه تجميعا لفنون إبداعية مختلفة ؛ كالأدب ، والنحت ، والرسم ، والعمارة ، والإضاءة ، والتمثيل (بقيادة مخرج) . فهذا «المسرح التجميعى» هو المسرح المعاصر الذى نبادر فنطلق عليه اسم «المسرح الغنى» ــ الغنى بأخطائه . و «المسرح الغنى» يعتمد على السرقة الفنية ؛ فهو يستمد وجوده من فنون أخرى ، فيقدم عروضا مهجنة أو خليطا من الفنون بلا عمود فقرى أو شخصية . ومع ذلك فهى تقدم كعمل فنى يتسم بالوحدة العضوية . والمسرح الغنى يحاول بتجميع العناصر المستعارة من فنون أخرى فى تركيبة واحدة أن يهرب من المأزق الذى تضعه فيه السينما والتليفزيون . فالسينما والتليفزيون يتفوقان على المسرح فى استخدامهما للامكانيات الآلية (كالمونتاج وتغيير المكان والمشهد فورا ، إلخ) وحاول المسرح الغنى تعويض هذا النقص بالدعوة للمسرح «الشامل» . وكان إدخال الإمكانات الآلية فى مجال المسرح (مثل استخدام شاشات السينما للعرض الخلفى فى أثناء التمثيل على الخشبة مثلا) ، يعنى إيجاد إمكانات تكنيكية متقدمة ، تسمح بقدر أكبر من الحركة والحيوية . وفى حالة وجود خشبة مسرح أو صالة متحركة آليا يمكن تغيير المنظر والمنظور بشكل مستمر ؛ وهذا لغو فارغ !**» .

ويستطرد **جروتوڤسكى** فى وصفه لنظرية المسرح الفقير قائلا :

«ومهما حاول المسرح أن يتطور آليا باستخدام الإمكانات الميكانيكية فستظل تكنولوجيا المسرح أقل فعالية وأدنى مرتبة من تكنولوجيا الفيلم والتليفزيون . ومن ثم فإننى أدعو إلى الفقر فى المسرح . ونحن (فى المعمل المسرحى) قد توقفنا عن استخدام نظام الخشبة والصالة ، وأصبح شعارنا : لكل عرض المكان المناسب له بالنسبة للممثلين والجمهور على السواء . ومن ثم أصبح من الممكن إيجاد تنويعات لا حد لها من علاقة

الممثل بالجمهور. فالممثل يستطيع أن يؤدى وسط الجمهور فيتصل به اتصالا مباشرا، ويعطيه دورا إيجابيا فى الدراما... وقد يستطيع الممثلون أن يبنوا بأجسادهم بناء معينا وسط الجمهور؛ وبذلك يصبح الجمهور جزءا من عمارة الحدث، يخضع لنوع من الضغط الناتج عن تحديد المكان... وليس المهم هنا هو إلغاء الانفصام بين خشبة المسرح والصالة؛ فهذا فى حد ذاته ليس إلا موقفا مبدئيا من مواقف «المعمل»، أو مساحة مناسبة عن العلاقة الصحيحة بين المتفرج والممثل لكل عرض مسرحى، وترجمة ذلك إلى صورة مادية».

وبالرغم من أن «**المعمل المسرحى**» الذى أنشأه وأشرف عليه **جروتوفيسكى** يعد من أهم التجارب المسرحية التى تسير على نهج نظرى محدد، سواء بالنسبة للأهداف المطروحة نظريا وعمليا، أو بالنسبة لتكنيك تدريب الممثل والمخرج، فإن هناك كثيرا من التجارب المعملية الأخرى التى تنتشر الآن فى أنحاء أمريكا. ومعظم هذه «**المعامل**» أو «**الورش**» المسرحية تختص أساسا بتدريب الممثل وإكسابه مهارات معينة. وهناك ثلاثة أنماط رئيسية من هذه المعامل أو الورش، يمكن تقسيمها كالتالى:

١ ـ معامل اكتشاف الذات لدى الممثل.
٢ ـ معامل اكتساب خبرات محددة.
٣ ـ معامل تهتم بعناصر العرض المسرحى.

أما فيما يختص بالنمط الأول، وهو معامل اكتشاف الذات لدى الممثل، فأشهرها على الإطلاق هو معمل «**بن كارنى**» فى منطقة «**كاتسكيل ماونتينز**»، الذى أنشىء فى عام ١٩٧٨. وقد أقيم هذا المعمل ـ كما يقول **كارنى**: ـ **نتيجة للشعور بضرورة اكتشاف وسيلة جديدة لأن يكتشف فريق الممثلين الأفكار المختلفة التى يمكن أن يتكون منها عرض مسرحى؛ وفى النهاية يصبحون قادرين على تقديم عرض نابع من اكتشافهم لذواتهم وأفكارهم الخاصة**. ومن الواضح أن مثل هذا «المعمل» يقوم على فكرة إلغاء النص المكتوب مسبقا، وإشراك مجموعة الممثلين فى استنباط نص من خلال الارتجال، وتداعى الأفكار، واكتشاف المخزون النفسى والثقافى لكل منهم، وتبادل هذه الأفكار مع بعضهم البعض، حتى يتوصلوا معا فى نهاية الأمر إلى العناصر الفكرية للعرض الذى يقدمونه.

أما «**معامل**» التدريب على مهارات محددة فهى أكثر المعامل انتشارا؛ وهى تختص مباشرة بفن الممثل. وتبدأ «**المناهج**» فى هذه المعامل بالتدريب «**الجسمانى**» للممثل على المهارات التقليدية، مثل القيام بالحركات البهلوانية، والإكروبات، والتمثيل الإيمائى، ثم التدريب الرياضى العنيف، وتعلم العزف على آلة موسيقية معينة، ويتدرج التدريب أحيانا إلى أن يصل إلى تدريبات اليوجا بأوضاعها المختلفة؛ التى تهدف إلى التربية الروحية للممثل، وإكسابه لعادات التحكم فى الجسم والانفعال معا.

وليس الهدف من هذه التدريبات هو إتقان هذه المهارات فحسب، بل استخدامها فى اكتشاف الممثل لذاته ولانفعالاته المختلفة، التى يمكن أن يوظفها فيما بعد فى العرض المسرحى. والمهارات المختلفة التى يكتسبها الممثل خلال هذه التدريبات تشبه الأدوات التى يستخدمها النجار مثلاً فى ورشته لكى يصنع بها فى النهاية منتجاً معيناً هو ـ فى هذه الحالة ـ العرض المسرحى ذاته.

والنمط الثالث السائد من المعامل المسرحية هو ذلك الذى يهتم **بعناصر العرض المسرحى** أكثر من اهتمامه بشكل محدد بتدريب الممثل. وهذه المعامل ترى أن **المهارات والتكنيك الذى يكتسبه الممثل، لايمكن فصله عن الهدف الرئيسى، وهو العرض المسرحى ذاته**؛ وبمعنى آخر، فهى ترى أن تدريب الممثل ليس هدفا فى حد ذاته، بل هو مجرد وسيلة إلى غاية أخيرة، وهى العرض؛ إذ لا جدوى من تعليم الممثل مجموعة من المهارات الفردية، مالم يعرف كيف يستخدمها فى عمل جماعى، حيث يصبح الممثل مجرد آلة موسيقية، تعزف بالتكامل مع عناصر العرض الأخرى من ممثلين وديكور وإضاءة، الخ.

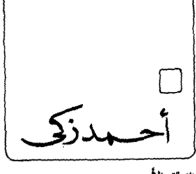
ومن الأمثلة على ذلك المعمل الذى أقامه «**بيتر شومان**» مع طلبة **جامعة كاليفورنيا** فى «**دافيز**» فى عام ١٩٧٥ حول فكرة تقديم عرض تذكارى مهدى إلى «**إيشى**»، آخر زعماء الهنود الحمر. وخلال فترة المعمل لم تجر أى مناقشة بين الطلاب عن الهنود الحمر والمحاولات الجارية لإبادتهم نهائيا. وبدلا من ذلك ركز **شومان** كل نشاط المعمل فى خلق الجو الموحى بحياة الهنود الحمر وحضارتهم، وذلك من خلال إعداد واختيار لموسيقى القيثارة المقدسة لديهم، وصنع بعض المقتنيات الشعبية المشهورة لدى الهنود من الخشب والقماش. ومن بين الأشياء التى تم صنعها عن طريق الطلبة، والتى ترمز إلى حضارة الهنود الحمر، عرائس تمثل قطيعا من الغزلان البيضاء، وأمتعة السحرة، **وقبعات** من الريش، وأنوف صناعية، وعربتان من عربات «**الكارو**»، وعشرات من الأعلام الهندية المنسوجة يدويا.

وفى الأسبوع الأول شارك كل الطلبة من أعضاء المعمل فى صنع هذه الأشياء، ثم بدأت تدريبات الحركة، بالتدريب على التلويح بالأعلام على طريقة الهنود الحمر، ومطاردة الغزلان فى البرارى. وفى النهاية، وقبل العرض بليلة واحدة، كان لدى المعمل سيناريو كامل عن حياة الهنود، برز فيه الزعيم «**إيشى**» بطلا قوميا لهذه الحضارة ورمزاً لها وكان هذا السيناريو يتكون من موكب صاخب فى البداية، يخترق شوارع المدينة، وحركات بهلوانية، ثم تتابع معين للأحداث يقوم فيه الممثلون (الهنود الحمر) بنحر الذبائح من الغزلان التى تم صيدها بشكل يرمز إلى ابادة جنس الهنود الحمر على أيدى السكان البيض. وقد خلق العرض من هذه العناصر التى تبدو غير متجانسة فى مظهرها وحدة فكرية ورمزية واحدة كان كل ممثل فيها مجرد عنصر لايبرز إلا بالتكامل مع العناصر الأخرى.

حاولت فى هذه الدراسة أن أعرض لأهم تيارات التجريب فى المسرح الأمريكى وإن كان المجال قد ضاق هنا عن تيار خطير ومؤثر هو تيار «**المسرح الإقليمى** **Regional Theatre**» الذى يستحق دراسة منفصلة وحدة إذ إن المسرح الإقليمى أصبح ـ يمثل الآن حجر الزاوية فى إعادة الحياة والحيوية إلى الحركة المسرحية فى أمريكا واستنباط أشكال جديدة من المسرح والدفع بالكثير من الكتاب والمخرجين المبدعين الجدد إلى دائرة الضوء وأرجو أن أتمكن من تقديم دراسة شاملة عن المسرح الإقليمى فى أمريكا قريبا.

المسرح الحى

مسرح سياسى



المسرح السياسى وجه من وجوه المسرح المعاصر ، دائب التطور والانطلاق. وللحقيقة والتاريخ لم يشهد العالم لفرقة مسرحية تبنت موضوعات المسرح السياسى كما شهد لفرقة المسرح الأمريكية The Living Theatre ؛ تلك الفرقة التى أثارت اهتماما كبيرا فى الأوساط المسرحية العالمية ؛ إذ وضعت ـ فى مدى عمرها القصير ـ بصمات حقيقية فى حياة المسرح الطليعى المعاصر ، على نحو جعلها تتمتع بلقب الفرقة الأم لسائر الفرق الطليعية فى أنحاء الولايات المتحدة . لقد نالت هذه الفرقة شهرتها لما استحدثته من أساليب ، وماأبدعته من أفكار فاقت ماأنتجه غيرها من الفرق المسرحية المماثلة . ومن صلب هذه المدرسة خرجت بعض العناصر من الممثلين النابهين ، الذين استطاعوا تكوين فرق تجريبية منافسة فى مستوى الفرقة الأم نفسها ، وإن اختلفت معها فى الإتجاه والأسلوب .

الفرقة الأم

وفرقة المسرح الحى ـ أو الفرقة الأم ـ يتزعمها «**جوليان بك**» وزوجته «**جوديث مالينا**» ولكليهما فلسفة تتضح من خلال أعمال الفرقة خصوصا فى معالجتها للموضوعات السياسية التى تتخذها مادة للعرض والمسرحة . وقد خاض الزوجان معا كفاحا طويلا فى طريق المسرح من أجل الابتكار والتجديد ، وشارك كلاهما فى حل الكثير من معضلات المسرح المعاصر بمفاهيمه المتعددة وأشكاله المتناقضة .

ولجوليان بك وجوديث مالينا أعمال مسرحية سابقة على سنوات شهرتهما فى قيادة المسرح الطليعى الذى ذاع صيته فى الستينيات ومابعدها .

ولكن شهرتهما الحقيقية بدأت مع عرضين لهما هما «**السجن البحرى**» و«**الموسال**» .أما العرض الأول فيفضح سوء معاملة الآدميين داخل المؤسسات العسكرية ، على حين جاء العرض الثانى صدمة حقيقية للمجتمع الأمريكى ؛ إذ يكشف عن انتشار المخدرات وماأشبهها . وتضطر فرقة المسرح الحى فى بداية شهرتها إلى العزوف عن العرض فى وطنها أمريكا ، نظرا لحملة جباة الضرائب الحكومية عليها . وقررت الفرقة ـ تفاديا لهذه الأزمة ـ السفر إلى خارج الولايات المتحدة للطواف بعروضها فى أنحاء أوربا ؛ فى ذلك المنفى الإرادى الذى استمر قرابة أربعة أعوام . وقد عرضت الفرقة فى منفاها إنتاجها الجديد فكان كأروع ماقدمه مسرح معاصر فى العالم فى الثلث الأخير من القرن العشرين .

ونقلت الصحف ووكالات الأنباء أخبار الفرقة الثائرة فى مجال التمثيل والإخراج ومابثته فى روح جماهيرها من شباب «الهيبز» ـ الشباب النزاع إلى الحب والسلام والوئام . وكانت وسيلتهم للوصول إلى أهدافهم الإغراق فى تناول ألوان شتى من المخدرات .

على أرض الواقع

ومن المصادفات الغريبة فى حياة المسرح الحى بوصفه فرقة طليعة ثائرة فنيا وإيديولوجيا أن وقعت أحداث الطلبة بميلان وباريس وبرلين فى الوقت نفسه الذى طافت فيه الفرقة عواصم تلك الدول ، خصوصا ماحدث فى باريس حيث احتلت الفرقة مسرح الأوديون ، فى وقت كان يعمل فيه شيخ المسرحيين الفرنسى «جان لوى باروه» بهذا المسرح .

وقد عبرت فرقة المسرح الحى عن رأيها فى أحداث الطلبة باتباع أسلوب القسوة والعنف ، الذى ورثته عن «أنطونين آرتو» ، عبقرى المسرح الفرنسى الحديث .

وأسلوب آرتو ـ كما تراه فرقة المسرح الحى ـ هو الأسلوب الوحيد الذى يتضح من خلاله تقييد الإنسان عن حقوقه فى الحرية والحياة ؛ ومع ذلك فقد أثار استخدام هذا الأسلوب نوعا من الجدل بين جماهير الخاصة والعامة ، لارتكازه على الفوضى أساسا لحل المشكلات المطروحة .

صدام مع الشرطة

وعادت الفرقة من منفاها بأعضائها البالغ عددهم أربعين عضوا من الرجال والنساء والأطفال ، وافتتحوا موسما جديدا فى سبتمبر سنة ١٩٦٨ على مسرح جامعة ييل . وكان هذا الافتتاح بمثابة حدث جديد فى عالم المسرح ؛ إذ خلق جوا عاصفا من الجدل والحوار ، خلع على الفرقة صفة الصدارة للمسارح الطليعية على المستويين الأمريكى والعالمى .

وقد اتسمت عروض فرقة المسرح الحى فى عامى ٦٨ ، ١٩٦٩ بالقوة والصلابة ، بما أحدثته من أفانين الإثارة والتحريض ، وفى مقدمتها عروض «**فرانكشتين**» و «**الأسرار**» و «**أنتيجون**» و «**الجنة الآن**» .

ومن الأحداث المثيرة فى حياة هذه الفرقة المعاصرة ، إلقاء القبض على بعض أعضائها وفى صحبتهم بعض المشاهدين المتشيعين لأفكار الفرقة ؛ وذلك لتلبسهم بحالة العرى الكامل فى أثناء عرض المسرح . وكانت تلك الحالة هى الأولى من نوعها ؛ ولولا مساعى بعض رجال المسرح لدى السلطات لما أطلق سراحهم .

فى الميزان

وتناولت معظم أقلام النقد المسرح الحى بالتعليق الساخر ؛ فمن قائل إنهم «فاشيون» ، ومن قائل «إنهم خارجون على المجتمع» ؛ ووصفهم المخرج **هارولد كلبرمان** «بالأطفال» ؛ ورماهم الناقد المعروف **إيرك بنتلى** «بالجهل» .

وعلى المستوى الجماهيرى اختلف الناس بين مؤيد لاتجاهات الفرقة ورسالتها ومعارض لها . ففى بعض عروضها فى بروكلين مثلا خرج نصف المشاهدين قبل ختام العرض . أما فى الأوساط الثقافية فقد أثير جدل كبير وطرح سؤال كبير على لسان كل فرد : هل أنت مع المسرح الحى أم ضده ؟ وفى النهاية لم يستقر الرأى على مساندة الفرقة وممثليها .

وبالرغم من تخوف جماهير المسرح بوجه عام ، وابتعادهم عن مشاهدة عروض الفرقة ، لم تفتر عزيمة فرقة المسرح الحى على مواصلة رسالتها المسرحية ، وغصت أبواب مسرحها بجماعات الهيبز والطلبة والمثقفين ، وبعد جولة قامت بها الفرقة فى أنحاء الولايات المتحدة قررت الرحيل نهائياً إلى أوربا ، بعد أن خلفت وراءها مزيجاً من الأحاسيس الغريبة والفريدة فى نفوس المواطنين الأمريكيين .

والذى لاشك فيه أن فرقة المسرح الحى تعد ظاهرة متميزة فى حياتنا المعاصرة ذلك أنها ـ فى الحقيقة ـ لم تؤثر فى جمهورها فى شكله العام فحسب ، بل تعدت ذلك بآثاره وتهديد الأحرار والتقدميين . وتحدت الفرقة كذلك المسرح الواقعى ومدارسه التقليدية وجاوز تحديها ذلك إلى الهجوم على المسرح المعاصر .

وقد طرحت الفرقة اقتراحا أن تكون «الفوضوية» أساسا لاتجاه مسرحهم الطليعى .

وترجع ثورة **جوليان بك** وجوديت مالينا إلى ضيقها بنظام التعامل بالفلوس لأنه نظام رأسمالى ، وضيقها بنظام العمل بالمسرح البرجوازى وقيوده البغيضة على الفن والفنانين .

ولما ورث **جوليان بك** ستة آلاف دولار عن عمته قرر أن يؤسس هو وزوجته المسرح الحى ليكون مسرحا ثوريا .

قدم الزوجان فى البداية أعمالا مسرحية **للوركا وبول جودمان ، وجرترود ستاين** ، حتى كان عام ١٩٥٩ ، وكان عام النجاح للفرقة ، حين قدمت مسرحية «**المرسال**» ، ثم مسرحية «**السجن البحرى**» . وعلى مدى أعوام ثلاثة حققت الفرقة شهرة واسعة ، ولكن تلك الشهرة لم تشفع لها حين تقرر إغلاق مسرحها فى عام ١٩٦٣ فاضطرت إلى الرحيل إلى أوربا ..

المسرح الحى إذن نشأ نشأة فقيرة : فرقة يحوطها الدائنون من كل جانب وأبطال يعيشون حياة قوامها التقشف والاعتماد على النزر اليسير من حصيلة دخل الفرقة كى تستطيع الاستمرار فى تحقيق أهدافها الثورية من خلال مسرحها الجديد . وقد حاول أعضاء الفرقة الحفاظ على مؤسستهم الصغيرة بكل الوسائل . وبلغت هذه المحاولة حدها عندما قرر أعضاء الفرقة الاعتصام بالمسرح والتعلق بجدرانه حين تجمع الدائنون يطالبونهم بمغادرة المسرح .

حدث هذا عند عرض مسرحية «السجن البحرى» ، وهى مسرحية تخيلية ، تصور عنف العقاب العسكرى داخل سجون البحرية الأمريكية . وعلى الرغم من صدور قرار السلطات بإيقاف عرض المسرحية ، بالإضافة إلى مضايقات مالك العقار الذى يقع فيه المسرح ، فقد تشبث أعضاء الفرقة باستمرار عرض المسرحية فى ليلة استطاع الجمهور فيها أن يقتحم أبواب المسرح الأمامية والخلفية وأن يتسلل من النوافذ والمنازل المجاورة . وهنالك علت صيحات الجماهير فى إنشاد جماعى يردد عبارة «ارفعوا أيديكم عن المسرح الحى !» وبعد انتهاء العرض تم إلقاء القبض على معظم الفرقة نتيجة رفضهم مغادرة المسرح ، على الرغم من تحذير الشرطة إياهم من تكرار أسلوب الاعتصام بالمسرح .

وبعد طواف المسرح الحى بأوروبا امتدت جولته إلى بعض دول أمريكا اللاتينية ، وتكرر احتجاج الفرقة على الأوضاع الاجتماعية فى بعض المناسبات السياسية ، إيمانا منها بأن المسرح والسياسة إنما هما وجهان لعملة واحدة .

فوضويون ولكن سلميون

ولقد قرر أصحاب المسرح الحى أن يكونوا فوضويين ولكن بطرق سلمية . ولهذا وضعوا أسس نظريتهم التى تهدف إلى القضاء على الرأسمالية ، وإلغاء الدولة من حيث هى شكل ، والتخلص من نظام العملة . أما وسيلتهم فى تحقيق ذلك فكان عن طريق شحن الجماهير بأفكار السلام . وكسائر الفوضويين يرفض أصحاب المسرح الحى السلطة وأنواعها كافة ويؤكدون الحرية الفردية بما فى ذلك حق الفرد فى المشاركة فى الثورة ، كل بمفهومه الخاص . وكسائر الفوضويين أيضا فإنهم يكرهون النظام الحزبى ولايحبذون توجيه زملائهم إلى التمسك بأية استراتيجية معاكسة لرغباتهم . ومعنى هذا أن المسرح الحى لايقدر ـ من ثم ـ على السيطرة على أفعال أعضائه .

وتمشيا مع الحركات الفوضوية التى ورد ذكرها فى التاريخ ، يقف المسرح الحى بلا نظام من حيث نشاطه السياسى ؛ الأمر الذى يدفع

أعضاءه إلى الإحساس الشديد بالأنا وبالفردية المعادية للسوك الاجتماعي .

وهكذا صارت الفوضى مرادفة للثورة عند أصحاب المسرح الحى . ومن ثم يمارس ممثلو المسرح الحى أدوارهم بوصفهم ممثلين سياسيين ، لا على خشبة المسرح فحسب ، بل على مسرح الحياة كذلك ولهذا وقفت جوديت مالينا عند مثول الفرقة أمام القضاء ـ لتخلفها عن دفع الضرائب المستحقة ـ موقف المحامى ، متقمصة دور بورشيا فى «تاجر البندقية» ، ووقف من خلفها أعضاء الفرقة يستعرضون انفعالاتهم داخل المحكمة وخارجها ، وانتهت المحاكمة بسجن «جوليان بك» ستين يوما ، وسجن زوجته «جوديت» ثلاثين يوما .

وخلاصة ماقصدناه بالفوضى السلمية للمسرح الحى يتمثل فى افتراض الحرية لدى أعضائه ، كل حسب رغباته وأهوائه ، وبالشكل الذى يراه مناسبا ؛ فقد تكون الثورة عند بعضهم فى صورة عدم اكتراث لأمور تشرعها الدولة ؛ وقد تكون فى صورة هتاف أو شعارات ، وقد تأخذ صورة أخرى كالشذوذ الجنسى بأنواعه ، أو تشبه بعض الرجال بسلوك الجنس الآخر ، وهكذا .

راديكالية ذات مستويين

ولم يكن غريبا أن يكتسب المسرح الحى سمعة واسعة فى الستينيات . ولكن علينا أن نتبين المحاولات المستمرة التى ساعدت على اكتسابه تلك السمعة . ولقد عاد المسرحيون إلى فحص نظريات من سبقهم من الرواد ووجدوا ملاذهم فى «مسرح القسوة» الذى اكتشفه «آرتو» . وإذا كان أكثر مخرجى الستينيات قد وظفوا مسرح القسوة فى معظم أعمالهم ، فإن المسرح الحى كان سابقا إلى احتضان النظرية بل جعلها حجز الزاوية فى حرفية المسرح . هذا من حيث الشكل ؛ فى حين اتخذ هذا المسرح من الفوضى بأساليبها السلمية أساسا بمضامينها واتجاهاتها السياسية .

وتتسع هذه الفوضى لتضم بين جوانحها اتجاهات غاية فى الحداثة والجدة ، كالصوفية الشرقية ، واليوجا ، و«الزن» ، **وهو شكل من أشكال البوذية ، وتصورات السيكولوجية التاريخية لنورمان ـ اوه ـ براوت ، والمواجهات السياسية والتنفيذية بكل أنواعها ، وغيرها من المؤثرات** .

وهكذا تكونت لفرقة المسرح الحى مجموعة من العروض ، تمزج فيها ـ لأول مرة ـ بين الثورة فى السياسة والثورة فى حرفية المسرح . وبهذا تجمع الفرقة بين مستويين أصيلين فى الراديكالية .

نحو أسلوب جديد

ومحاكاة لفن أرتو جاءت نصوص المسرح الحى نصوصا استعراضية أكثر منها نصوصا أدبية . وهى فوق ذلك تبعد كل البعد عن الأساليب الطبيعية ، ولعلها اعتمدت على أساليب الاستعارات المكثفة أكثر من اعتمادها على أسلوب القصة والعقدة والحبكة وظهرت أجساد الممثلين لتتخذ أوضاعا تجريدية فى التعبير تماثل تصورات أرتو ؛ وحلت الأصوات (كالأنين والنخير والصراخ والنشيج والعويل والترتيل) محل الكلمات . وقد كانت تلك الاصوات تقطع بفترات مميزة من الصمت المتعمد والعلامات الطقسية .

وتتكشف للمسرح الحى عقيدة أرتو التى لاتفرق بين الحياة والمسرح ولو دققنا النظر لوجدنا أن صفة «الحى» لهذا المسرح لم تختر عبثا ؛ فهو اسم مناسب ومعبر عن التزامه بكسر الحاجز الفاصل بين ماهو معروض على خشبة المسرح ومايحدث فى الحياة .

ولهذا السبب يكون لردود الفعل اللحظية من جانب جماهير الفرقة الاعتبار الأول . وقد أمكن للفرقة أن تحول تلك الجماهير من مجرد مشاهدين إلى جماعات من الممثلين ؛ ومن ثم يتحول الحدث المسرحى إلى حدث حقيقى ؛ والعكس صحيح . ففى عرض مسرحية «أسرار» المشهور للفرقة يتحول الجمهور إلى مجموعة دراسة تلقى عليها المحاضرات فى بعض الأحيان ، وفى بعضها الآخر يتعمد الممثلون إثارة الخوف عند الجمهور عندما مايحملقون فى وجوههم بشكل يبعث على الاشمئزاز . على أن تلك المشاركة الجماهيرية فى عروض المسرح الحى ليست إلا نوعا من الفوضى السلمية .

ويزيد من أهمية المسرح الحى بوصفه مؤسسة مسرحية تبنيه لاتجاه العلاج النفسى السياسى على نحو جاد . ففى عرض «اللجنة الآن» ـ وهو من أخطر العروض المسرحية التى قدمتها الفرقة ـ يواجه أعضاء المسرح الحى ـ وهم عرايا ـ ضيوفهم من المشاهدين فى ملابسهم التقليدية . وهؤلاء فى نظر المسرح الحى ليسوا إلا عملاء للدولة البرجوازية ، أو هم ـ كما يقول جوليان بك مدير الفرقة ـ ضحايا طحنت طاقاتهم النفسية . وهم عاجزون عن تحرير أنفسهم ، أفرادا أو جماعات ؛ ومن ثم فإنهم يقللون من ثقة العالم بهم ، ويقفون فى وجه الحرية الجنسية (تلك الحرية التى يعدها **جوليان بك** علامة من علامات التحرر الحقيقى) .

ولكى يحقق المسرح الحى أسلوبه فى مواجهة الجماهير فإنه ينزع إلى بث عوامل الإثارة المختلفة فى نفسياتهم حين يهاجمها بفعل محموم أحيانا وبفعل لاوجه فيه للتعقل أحيانا معتمدا على صدمات مفاجئة فى التغييرات الضوئية ، تلك التى تتشكل فى أحلام وكوابيس تنبع أساسا من تصرفات مزاجية لأعضاء الفرقة . هذه التصرفات تأخذ أوضاعا وأشكالا سيكولوجية وجنسية وهجومية ، تعمل بطريق مباشر على التصدى والمجابهة العنيفة لجماهير المسرح . ومثل هذا السلوك أو هذا المنهج يعد أسلوبا جديدا لم يسبق تقديمه على المسرح طوال عمره المتطور ؛ وهو إن دل على شىء فإنما يدل على شمولية العمل المسرحى الذى ينزل إلى انصهار الممثل والمشاهد فى بوتقة العمل المسرحى السياسى فى عصرنا الحالى ـ هذا العصر الذى لم تتوقف فيه المذابح الجزئية التى تنال من البشرية المعذبة . ذلك أنه بالرغم من تقدم عالمنا حضاريا مازال متخلفا لإيمانه واعترافه بالحروب وسباقه فى اختراعات أسلحة الدمار النووية .

ثوار ولكنهم منظمون

ولايكتفى أعضاء المسرح الحى بأن يعدوا أنفسهم مجرد ثوار وحسب ، بل يصرون على أنهم أمثلة للثورة فى الفن والسياسة والجنس . وأكثر من هذا فهم يعدون أنفسهم أعظم فرقة مسرحية ثورية منظمة فى أمريكا . ولقد أعلنت الفرقة من قبل أنها سوف تعيش بعيدا عن نظام الرأسمالية بكل متناقضاته ، بل احتقرت النقود والتقاليد الموروثة والتفوق التجارى . وعلى مستوى التوجيه والإرشاد دعت الفرقة جمهورها إلى

تبنى قيم أخلاقية (وهذا واضح فى مسرحيتى «أنتيجون» و«أسرار») ، والإيمان بشخصية الإنسان (كما فى مسرحية «فرانكشتين» ، والالتزام بالثورة الفوضوية (كما فى مسرحية «الجنة الآن») ، والخلاصة أن فرقة المسرح الحى تنشد فى نهاية الأمر مجتمعا فوضويا تسود فيه الأخوة والحب والثورة المستمرة .

فرانكشتين

قد يكون من المفيد أن نتوخى الدقة فى الكشف عن أسلوب العمل الفنى الذى اضطلعت به فرقة المسرح الحى فى أعمالها السياسية ، من خلال عرض كبير كعرض **«فرانكشتين»** . ويعد إعداد الفرقة لرواية «ماريا شيللى» من أنجح العروض ذات الأسلوب الشامل للمسرح الحى . إن هذا الإعداد يعكس حالة عدم الاقتناع بالحضارة الحديثة ، ويحاول ـ عن طريق العرض ـ تصوير بشاعة الماضى وآمال المستقبل الغامضة .

وفرانكشتين ليس إلا شخصية «فاوستية» مركبة ؛ فهو عالم ومبدع ومعلم وثائر ؛ بمعنى أنه شخصية تبحث عن نهاية المعاناة الإنسانية ؛ نهاية توازن شخصية الإنسان التى أفسدتها الحضارة .

ورواية **ماريا شيللى** لم تكن ـ فى الواقع ـ غير نقطة الانطلاق للحدث ؛ أما القصة فليس للكلمات محل فيها ؛ وأما الإخراج فتجريدى الأسلوب ولامنطقى ، على نحو ما يحدث عادة فى الأفلام .

والصور فى العرض أكثر أهمية من التسلسل الروائى ؛ وهى تؤدى بطريقة الانتقال الفيلمى على نحو هو أشبه ما يكون برقص الباليه . أما الضوضاء والسكون والمؤثرات الغريبة والكوابيس السيريالية فتتداخل مع خيال الظل . وأما الإضاءة فمتوهجة ، وإن كانت تبدو أحيانا كالسراب . وعلى سبيل المثال نلاحظ فى المشهد الأول **لفرانكشتين** أن الممثلين على خشبة المسرح قد اتخذوا أوضاع اليوجا وتأملاتها ، وارتدوا ملابس من الجينز ، مع أقصمة تتراوح ألوانها بين البرتقالى والأحمر والأخضر والأصفر ، وعقد كل منهم ساقيه ، واتخذ الوضع الجماعى فى النهاية شكلا متناسقا . وقد نتج عن ذلك ظهور كل ممثل فى مظهر غامض ، واتسام وجوههم بعامة بطابع جمالى . لقد كانوا يجلسون كما يجلس «بوذا» ، دليلا على قوة التركيز ؛ وإنهم فى هذه اللحظة لشديدو الإحساس بذواتهم .

ولا تمر لحظة حتى يدرك المشاهد خلفية المنظر الكبير ، التى تتمثل فى كبائن مبنية من الحديد ، يبلغ ارتفاعها عشرين قدما ، وتتكون من ثلاثة طوابق ، قسمت إلى خمسة عشر وحدة مكعبة ، وقد احتوت على عدد من المواسير والحبال والسلالم والشبابيك . وعلى أحد جوانب المسرح تجلس سيدة صغيرة تذيع فى هدوء أن الممثلين فى حالة تأمل من أجل أن تتمكن الممثلة الجالسة فى الوسط من السباحة فى الهواء . وتخبرنا السيدة المذيعة بأنه إذا ارتفعت تلك الممثلة إلى أعلى ـ بطريق السحر ـ فسوف تكتمل المسرحية . وبعد العد التنازلى المطلوب تخفق الفتاة فى الارتفاع ؛ ولكن اشتياقنا إلى رحلة ممتعة يتحقق بتمثيل فرقة المسرح الحى .

وننتقل من مشهد جمال التأمل الذى تضمنته مقدمة العرض إلى عملية قتل جماعى . فهاهم أولاء الممثلون يجذبون الممثلة التعيسة ويلقون بشبكة على رأسها ، ويضعونها فى صندوق من الخشب ، ويبدأون مسيرة جنائزية بين صفوف المشاهدين ، من خلال ممرات الصالة ، فى حين تعلو صرخات الفتاة ونحيبها وهى تناضل فى داخل الصندوق ؛ لأنها ترفض أن تموت . وفجأة تصل صرخاتها إلى بعضهم فيصرخون مثلها ، فى حين يعلو صوت أحدهم : «لا !» ، ويتبعه آخرون يرددون نفس الصيحة : «لا !» . وينفض الموكب الرهيب ، ثم تعلو أصوات الممثلين على طريقة النواح والعويل ، مطالبة بالرحمة والشفقة ، وبالحياة للمخلوقة المسكينة . ويبدأ الممثلون فى الجرى صعودا إلى خشبة المسرح وهبوطا منها . وفى ختام هذا المشهد يتمخض الحدث عن لوحة تضم الممثلين فى شكل مجموعة من الأسرى حكم عليها بالموت داخل الكبائن ، فى حين علت صيحات الضحايا تطلب الخلاص بالصراخ تارة وبالصلاة أخرى ، ولكن دون جدوى ؛ فقد شنق بعضهم ، ورمى بعضهم بالرصاص ، وحكم على بعضهم بالاختناق بالغاز ، أو بالصلب ، أو بالطعن ، أو بالصعق عن طريق التيار الكهربائى . وتمضى لحظات ترقد فيها الجثث على خشبة المسرح ، ثم يدخل دكتور فرانكشتين ويقدم الموضوع الرئيسى : «كيف نضع حدا لمعاناة الانسان ؟ !»

ويقوم دكتور **فرانكشتين** بحقن الفتاة بحقنة طويلة ، ثم تتشكل أجساد الممثلين بشكل بهلوانى لتصنع معملا من أكوام الحديد ، يخلق منه فرانكشتين الإنسان الجديد . وفى إحدى الكبائن العلوية ترقد جثة لإنسان وقد شدت إلى مائدة ببعض الأربطة ، ثم تأخذ إحدى الممرضات فى ربط عدد من التوصيلات الكهربائية الملونة بمختلف أجزاء جسمه ، وإنها للحظة دقيقة تلك التى يعمل فيها الدكتور **فرانكشتين** فى هذا الجسم . ثم تضاء الصالة لتصبح هى العالم من حولنا ، حيث تمثل كل كبينة قسما منه ، ونسمع فى الوقت نفسه أصواتا إذاعية تعلن تقدم التكنولوجيا وسط أحداث الساعة : العمال فى مسيرة ، والرأسمالية تهدد ، والماركسيون يجادلون ، والجنرالات تحكم خطط انقلابات عسكرية ، ولكن سرعان ما تختفى الأصوات كافة .

وفى الوقت الذى تتم فيه تلك الأحداث نلاحظ أن الجسم لا يستجيب لعلم فرانكشتين ؛ فالقلب ضعيف يكاد أن يتوقف . وهنا يظهر **«فرويد»** و **«نوربرت»** ، فينصح الأخير باستخدام القطب الكهربائى لعينى المريض ، فى حين ينصح الأول بنفس العلاج للأعضاء التناسلية .

وتدب الحركة فى المخلوق الذى يئن ، فى حين شغل الطبيب بإيصال أسلاك أشبه بأعواد «المكرونة» بجسم المريض .

وتضاء أطراف المخلوق وأعضاؤه ، ويصيح **«فرانكشتين»** : «المخلوق يتحرك !» . وهنا تبدأ لحظة إظلام يبدو بعدها الجسم فى كامل هيئته ، عملاقا يبلغ طوله حوالى عشرين قدما ، ومخلوقا وحشيا بشع المنظر . هذا الكائن هو صانع الحضارة التى تهددنا من حين إلى آخر .

والفصل الثانى من العرض يستعرض رأس المخلوق العجيب . وبينما يفتح المنظر على إظلام ، تظهر إضاءة حمراء تتغير إلى خضراء ثم إلى زرقاء ، ثم فجأة ينعكس هذا الشكل المهول على الكبائن فتبدو أشبه



بأقسام منفصلة ، كل قسم عليه بطاقة تمثل الانا واللاشعور والشهوة والحب والغريزة والحكمة والمعرفة ؛ وهى فى مجموعها تشكل ما بداخل رأس العملاق . ويحدث هذا فى الوقت الذى يقوم فيه الممثلون بإصدار أصوات تعبر عن عوامل الصراع الكامنة فى المخلوق الذى يظل مشدودا إلى المنضدة ، يحلم بأساطير الماضى ، التى تتمثل فى أصول الميثولوجيا الغربية ، والتى تتجسم على خشبة المسرح ، فنرى الأنا والحكمة فى شكل « **ديدالوس** » وابنه « **إيكاروس** » ، ونرى الحب مع آلهة الشباب والربيع ، وهكذا .

وينتقل العرض من حدث إلى آخر ، مع الحوار والكثير من الصور . ومع تداعى صور الحضارة الغربية والوعى بها يبدأ « فرانكشتين » فى تعليم مخلوقه اللغة المرادة ؛ اللغة التى يفرضها التطور التكنولوجى : « المؤسسة » و « النظام » و « التعليم » وغيرها من المسميات .

وماتلبث الوظائف أن تتصارع فى داخل الرأس بغية الوصول إلى القمة . وهذه الوظائف متنوعة ؛ وهى تتمثل فى الأنا والأنا الأعلى والشهوة والحب والغريزة والحكمة وغيرها ، وتكون الغلبة للأنا الذى يدفع الرجل المخلوق إلى الحضارة ، وهنا تسيطر السلطة وتسود ، ويبدأ شقاء الإنسان . ومع ذلك تنتاب المخلوق الجبار عوامل الوهن والضعف نتيجة خبراته فى مجالات المرض والشيخوخة والمجاعة والوفاة ، ويصبح عاجزا عن الكلام ، وتصدر عنه انتفاضات سريعة ، واهتزازات فى محاولة للوعى ، ولكنه لا يقدر ؛ ومع ذلك يتذكر رحلة وعيه وهو ينوح :

كان الظلام يسود عندما استيقظت
وشعرت بالبرودة وبعض الخوف
ولم أكن أستطيع التمييز ، فقد كنت كالفقير
لاحول لى ولا طول . أحسست بالألم
ينتابنى ، فجلست ثم بكيت ، وأيقنت
أنه لا توجد إلا وسيلة واحدة للتغلب
على حدة الألم . هذه الوسيلة هى الموت .

وننتقل إلى الفصل الثالث وفيه يتحول الرأس إلى ما يشبه سجنا عالميا . ويرى شرطى يحمل مصباحا وهو يجرى فى طرقات المسرح باحثا عن الهاربين الذين انتشروا فى كل مكان ، يحاولون التخفى دون جدوى .

شرطى ـ هل أنت ستيفن جوزيف ؟
ممثل ـ نعم
شرطى ـ هل ولدت فى بروكلين ؟
ممثل ـ نعم .
شرطى ـ أنت مقبوض .
وبعد ذلك يبدأ مشهد جديد :
شرطى ـ هل أنت كارل أيونهورن ؟
ممثل ـ نعم .
شرطى ـ سنك ٢٩ سنة ؟
ممثل ـ نعم .
شرطى ـ أنت مقبوض .

وتتكرر تنويعات من هذه الأسطر الخاصة بالاستجواب كلما تم قبض أحدهم ، وتسجل بصمات أصابعه ثم يوضع فى الزنزانة . وكلما دخل واحد إلى الزنزانة أطلقت صفارة ليقف المسجونون وظهورهم للجماهير ، وليبدأ بعضهم حياة جنونية تتمثل فى السب والزعيق والتلويح فى الهواء . وباختصار شديد يتصرف الواحد من هؤلاء تصرف المجانين . على أن بعضهم الآخر يتصرف على نحو شاذ مغاير ، فنراهم يبكون أو يصرخون أو يلعبون بأعضائهم التناسلية . ويتكرر الحدث من زنزانة إلى أخرى . أما الهدف من ذلك فهو تورط المشاهد فى عملية الاختيار التى يمارسها الممثلون وهم يقومون بدور المساجين . أما دكتور فرانكشتين فيكون آخر المقبوضين ، ولكنه يقوم بدوره بوصفه ثائرا ، ويصدر تعلياته إلى المساجين . ثم ما يلبث الحراس أن يقوموا بالهجوم ، ويقف العالم على فوهة من النار ، ثم يتغير اللون الأحمر الوهاج إلى الرمادى ثم الأسود ، ويسود بعد ذلك صمت مطبق . وفى الظلام ينهض المجانين من رقادهم ، ثم يعيدون بأجسامهم الفاحمة شكل المخلوق الغريب ، فإذا هو مرة أخرى عملاق هائل مفزع ، ولكنه يبدو فى أشد حالات الوهن والضعف ، تصدر من عينية أشعة خضراء يوجهها إلى الجمهور وهو يرفع إلى أعلى شاخصا إلى السماء يطالب بالجنة ، وتصدر منه إشارات أخرى تدل على الابتهاج ؛ إبتهاج الإنسان الذى يريد أن يعيش .

وقد أثار عرض فرانكشتين إعجاب النقاد لمسرحته الشديدة . ولم يلق هذا العرض رواجا لدى المهتمين بأصول الشكل فحسب ، بل كان كذلك مثلا رائعا لفلسفة المسرح الحى ، ومعروف أن **ماريا شيللى** ـ المؤلفة الأصلية لفرانكشتين ـ هى ابنه « وليام جودوين » (أحد مؤسسى الفوضوية المعاصرة) .

وعلى الرغم من الجدة فى الإعداد ، التى قدمت بها فرقة المسرح الحى « **فرانكشتين** » **فإن هذا العرض ما زال يعكس فلسفة** « **جودوين** » نفسه ، التى عرفت أصولها حتى قبل أن تكتب ماريا شيللى روايتها الميلودرامية المشهورة . أما جدوين فقد أهاب بأن الأنسان خيرٌ بطبعه ، وأن الشر دائما يتمثل فى السلطة .

ويبدو فيما يبدو ـ كما يرى بعض الدارسين ـ أن **فرويد ويونج** لم يعرفا شخصية الإنسان حق المعرفة ، فى الوقت الذى أنكر فيه ماركس على الإنسان أن تكون له شخصية .

أما المسرح الحى فلم يستطع التعامل مع القضية فى مختلف أبعادها العميقة ، وخرج إلينا بفلسفة فوضوية بعيدة عن الواقع وإن كانت قد تخفت تحت قناع اليسارية الجديدة ، التى كادت تشوه العرض المسرحى ومغزاه الثقافى .

وهناك نقطة ضعف أخرى فى العرض كشف عنها بعض النقاد ، خلاصتها اعتقاد قادة المسرح بأن العقل سابق على الوعى ؛ أما الذاكرة والخبرة والمعرفة فكلها جزء من اللاوعى الجماعى . فإذا تعلم الإنسان فإنه لا يتعلم إلا الكلمات الحديثة . أما العقل فإنه حين يوظف فى عالم الواقع يخلق سجنا ، ومن ثم يصبح العالم سجنا كذلك ولكنه محكوم فى النهاية بقوة الأنا الذى يعده قادة المسرح الحى القوة المركزية أو صاحب الوظيفة المسيطرة . فالأنا يحل محل العقل ، ويصبح مسئولا عن خلق السجن . وهذا السجن الذى خلقه الأنا تسيطر عليه السلطة ومؤسساتها، تلك التى تدفع بالرجال إلى الشر والجنون .

ولعلنا أيضا نلاحظ استحضار عبقرية المسرحى « **مايرهولد** » فيما تشكل من مظاهر تصميم العرض . أما ألوان الديكور المتنوعة فقد ساعدت على تنوع الحدث الذى كان يبدو أشبه شىء بالمعمل فى لحظة والسجن فى أخرى ، ثم تحوله بعد ذلك إلى إطار لرأس المخلوق . ومما أثار الانتباه أيضا قيام الزنزانات أو الكبائن الصغيرة مسرحا للمشاهد التمثيلية المتناثرة .

وتجلت روعة بعض مناظر العرض ، كتلك التى اختلط فيها الحديث على خشبة المسرح بالجمهور ، حين اشتركت ألوان الإضاءة فى تحقيق التوازن بينها ؛ فمن لون أخضر رمادى ، إلى أحمر بلون الدم ، مقرونا بحيل مرئية وأخرى صوتية ، مع مزيج من الأجراس والصفير ، وسط موجة من الإضاءة المشعة والظلام المطبق ، الممزوج بالصراخ والعويل والتشنجات . وكانت نتيجة كل ذلك صورة ناطقة لعالم من الفوضى والضوضاء ، لم تغفل عنها لمسات الجمال ؛ فالمخرج لم ينس قط أنه يعيش تجربة مسرحية . ومع ذلك فإن قوة العرض الأساسية قد تمثلت فى حركة الأداء الدافق ، الذى أبرز إصرار الإنسان على الحياة فى عالم ينوء بالاضطراب . ولعلنا نستنتج أن شكل المخلوق فى النهاية يحمل معنيين مجازيين : الأول هو أن الإنسان يعيش فى هذا المخلوق الغريب ؛ والثانى هو أن المسرح الحى يعيش فى داخله كذلك .

وبرغم كل المآخذ التى أخذت على المسرح الحى ، لم يزل هذا المسرح موضع تقدير الجماهير التى تعاطفت مع اتجاه الفرقة الثائرة . على أن هذه الجماهير المتعاطفة لم تقنع القائمين على الفرقة ، ولكن استجابة مجموعات الهيبز التى حضرت عرض فرانكشتين كانت أكثر فاعلية وأقدر على إرضاء نزعات قادة هذا المسرح . على الرغم مما أحدثه هؤلاء من إفساد للعرض فى أكثر مواقفه .

لمحات من المسرح السياسى المصرى

وعلى أرض واقعنا المصرى سجل المسرح المصرى المعاصر لمحات من المسرح السياسى . فرضته قضية الهزيمة ١٩٦٧ . ومن هذه اللمحات ماكان سياسيا مباشرا . ومنها ماكان سياسيا غير مباشر . ومن المسرحيات المباشرة « **النار والزيتون** » لألفريد فرج . « **وليلة مصرع جيفارا** » لميخائيل رومان . و« **سند باد** » لشوقى خميس ؛ ومن المسرحيات العالمية المباشرة « **مارا ـ صاد** » (مجانين) . و« **الغول** » . وكلاهما **لبيتر فايس** . **والحقيقة أن المباشرة هنا تأتى أولا من طبيعة النص** المسرحى ووضوح هدفه السياسى . ثم يأتى التناول الإبداعى ليحيل هذا الهدف جسدا حيا تتكامل أبعاده بحضورية جماهير المسرح .

وفى هذا المقام لن أحاول التعرض لتلك النماذج إلا بقدر معرفتى ببعضها . ومن خلال ماسجله النقد لها أو عليها . وبمعنى آخر لايسعنى إلا أن أقدم لنماذج أخرجتها شخصيا . وكانت موضع خلاف واتفاق بين النقاد . وهذا ماجعلها تترك بصمات أسلوب جديد عرفناه باسم المسرح الشامل .

الغـول

ومسرحية غول لوزيتانيا لبيتر فايس . هى التى أخرجتها لمسرح الجيب فى عام ١٩٧٠ . والتى عرضت بعد ذلك فى مسرح الجمهورية . وامتد عرضها أكثر من أربعة أشهر متوالية فى عرضها الأول . ثم افتتح بها المسرح الرومانى المكتشف حديثا بالإسكندرية فى أغسطس ١٩٧١ ، وشاركت فى مهرجان دمشق المسرحى الخامس فى مايو ١٩٧٣ ، وأعيد عرضها مرة أخرى فى مسرح الجيب فى أكتوبر ١٩٧٣ . وقد اختلف النقاد حول الأسلوب الذى قدمت فيه المسرحية ، وربما كان لهم بعض الحق ؛ فالمسرح الشامل الذى انتهجته أسلوبا لهذا الغرض لم يكن قد اكتملت مفاهيمه يوم إخراج المسرحية . ولكنه تطور فيما بعد ليصبح أسلوبا قائما بذاته ، شأنه شأن الأساليب الفنية الأخرى .

وأود أولا أن أعترف أننى حين أخرجت **الغول** كنت أخطط لعمل جديد وجرئ ، فى وقت كان يعلق بخيالى فيه بعض المبادئ والمفاهيم الفنية التى عشتها فى اثناء سنى خبرتى بعيدا عن بلدى ، وتمنيت لو واتتنى الفرصة كى أوظفها فى وضعها الصحيح ، أملا فى بعث حركة فى مسار المسرح المصرى .

أقبلت على تجربة **الغول** بعد أن قرأتها وفى ذهنى مفاهيم المسرح العادى الذى اقتنع به الإنجليز أسلوبا لأداء الممثلين فى مسرح شكسبير المعاصر .

أقبلت على التجربة وفى ذهنى العودة إلى إحياء مفهوم العلاقة بين الممثل والمشاهد .

وأقبلت على التجربة وفى ذهنى مفهوم المسرح البرختى بكل معانيه السامية.وأقبلت على التجربة وفى ذهنى أساليب التغيير الجذرى لموازين

المفاهيم المسرحية وانتقالها من التقليدى إلى الطليعى .

كانت تلك كلها هي الأرض التى تمثلت لى فى الخلفية الإبداعية التى عشت أصداءها فى أعوام الخبرة والدراسة . حتى خرج هذا العمل تجربة طليعية . تميزت بالجدة وبالصلابة .

ولقد كانت تجربة مثيرة حقا ، وظف فيها أكثر من منهج فنى للعمل . ولعلى أذكر تدريبات الإرتجال فى مراحل الاستعداد الأولى (البروفات) ؛ وهو منهج أثمر كثيرا فى الكشف عن طبيعة الأسلوب النهائى للتجربة . والارتجال أسلوب معروف . تبناه كثير من رواد المسرح الحديث والمعاصر . وله نتائج حاسمة فى كثير من المعضلات المتعلقة بالحركة المسرحية .

ومن خلال ماكتبه نقاد المسرح الحديث من تعليق على العرض برزت أوجه الخلاف والوفاق بينهم حول أسلوب هذا العرض ؛ فقد وصفه فريق بأنه «كباريه» سياسى ، ووصفه فريق ثان بأنه الكوميديا الموسيقية ، وفريق ثالث بأنه مسرح شامل ، وفريق رابع بالأوبريت الممزوج بالكوميديا الساخرة . وهذه الأوصاف إن دلت على شيء فإنما تدل فى مجموعها على أن ثمة عملا جديدا كتب له الظهور . وأصبح علامة فى طريق الحركة المسرحية الطليعية من وجهة نظر الشكل والأسلوب .

وتعد « **الغول** » بحق تجربة مسرحية حية وجريئة أدارت ظهرها لسمات المسرح التقليدى وأفانينه التى لاتحصى . والتى مازالت تعيث فسادا فى أرضنا المسرحية الشابة .

ولكن ينبغى ألا يفوتنا الاعتراف بأنه لولا نص مثل نص بيترفايس غير التقليدى ما كان أسلوب المسرح الذى تصورته أسلوبا للعرض بكل ما حواه من أفانين المسرح الطليعى .

إذا كنت قد استعنت فى تفسيرى لهذا العرض بالوسائل والمناهج التى لا تعرف الزيف فى وسائل التعبير . وفى عين رأسى المسرح الإليزابيثى . والمسرح البريختى . ومسرح أرتو . والمسرح الطليعى فى الستينيات . ومسرح الساحر فى أبسط مفاهيمه ــ فمعنى ذلك أن حرفية المسرح ليست إلاحلقة متصلة فى كل زمان ومكان . مهما اختلفت طبائع المسرح فى الشرق والغرب . ولكن يجب مع ذلك الاننسى أن نحاول على الدوام إثراء مسرحنا العربى بتراثه الثقافى والأدبى . وهو غنى بلاجدال .

كان منهج **الغول** يقوم على الاعتماد على الممثل . على نحو ما تعلمت ورأيت ومارست من المسرح الإنجليزى الحديث . وكان أسلوبى فى العمل انطلاقا من نص سياسى فرض امتزاج الممثل بالمشاهد . فاستخدمت فى ذلك أساليب السيرك . والكوميديا ديلارتى . والتهريج . والجد . والفكاهة ، دون تقيد بحرفية المسرح التسجيلى . ومن ثم كان العرض شاملا فى أسلوبه . وشموليا فى تصميمه . ولم أحاول اللجوء إلى حرفية ساذجة فى المؤثرات إيمانا منى بأنه مهما فعلت فلن تقارن مؤثراتنا المتاحة بأفانين التكنولوجيا العصرية المستخدمة فى المسرح الغربى وحرفيتها .



الهيئة المصرية العامة للكتاب
ترحب بكم دائما فى مكتباتها
بالقاهرة والمحافظات
مراكز التوزيع الداخلى
مركز شريف : القاهرة :
٣٦ شارع شريف ت ٧٥٩٦١٢
مركز الفجالة : القاهرة :
٥ شارع كامل صدقى (الفجالة)
مركز اسكندرية : اسكندرية
٤٩ شارع سعد زغلول ت ٢٢٩٢٥
القاهرة
١٩ شارع ٢٦ يوليو ت ٨٤٨٤٣١
٥ ميدان عرابى ت ٧٤٠٠٧٥
١٣ شارع المبتديان
الباب الأخضر بالحسين ت ٩١٣٤٤٧
الوجه البحرى
المحلة الكبرى ميدان المحطة
طنطا ميدان الساعة ت ٢٥٩٤
دمنهور شارع عبد السلام الشاذلى
المنصورة ٥ شارع الثورة ت ٦٧١٩
الوجه القبلى
الجيزة : ١ ميدان الجيزة ت ٨٩٨٣١١
اسيوط : شارع الجمهورية ت ٢٠٣٢
المنيا : شارع ابن خصيب ت ٤٤٥٤
أسوان : السوق السياحى ت ٢٩٣٠
مركز التوزيع الخارجى بيروت : شارع سوريا ـ بناية حمدى وصالحة ت ٢٩٠٠٩٩ ـ ٢٥٦٤٩٢



عن مسرح الحياة اليومية

سامية أسعد

«مسرح الحياة اليومية» Théâtre du quotidien عبارة يكتنفها الغموض بالرغم من وضوحها الظاهرى. وبرجوعنا إلى آخر معجم فرنسى عن المصطلحات الخاصة بالمسرح[1]، وجدنا مقالاً قصيراً يحدد السمات الأساسية لهذا التيار المسرحى الجديد.

يعرف باتريس بافيس «مسرح الحياة اليومية» بأنه مسرح يسعى إلى العثور ثانية على كل ما هو يومى، وإلى تصويره. لقد استبعد كل ما هو يومى دائماً من المسرح بحجة تفاهته وخلوّه من المعنى وإيغاله فى الخصوصية. ويشمل هذا التيار الجديد تجارب متنوعة للغاية، من بينها Kitchen Sink drama الذى برز فى الخمسينيات فى انجلترا، ويمثله ويسكر والمدرسة الطبيعية الجديدة، ويمثلها كروتز Kroetz، والمسرحيات التى كتبها وأخرجها كل من فنزل Wenzel، ودويتش Deutsch، ولاسال Lassalle، وفيناڤير Vinaver. تحاول هذه الحركة أن تجدد اللوحات التاريخية التى صورتها الواقعية الانتقادية (ب. بريخت)، كما أنها تتخذ موقفاً مضاداً من الخلق المسرحى عند العبثيين الذين سجنوا أنفسهم فى ميتافيزيقا العدم. وقبل ظهور هذا التيار، ظل كل ما هو يومى منزوياً فى حدود الزخرف والزينة؛ هكذا كان حال الشعب ـ مثلاً ـ فى المأساة الكلاسيكية والدراما التاريخية فى القرن التاسع عشر؛ أى أن الحياة اليومية كانت جزءا من خطة أعلى لعملية الخلق المسرحى (كانت، مثلاً، خلفية للمكان الذى يتحرك فيه البطل). ومن حيث المبدأ، لم يكن هناك اهتمام بما لا يعنى شيئاً بالنسبة للتطور التاريخى. حتى ب. بريخت لم يقف عند حياة الشعب اليومية إلا من خلال منظور سوسيولوجى شامل، باعتبارها شيئا يصاحب حياة علية القوم («الأم شجاعة»).

وتصوير الحياة اليومية العادية التى تحياها الطبقات المحرومة من الحظ، يعنى سدّ الثغرة بين التاريخ، أى اللحظات الأساسية فى التطور الاجتماعى، والتاريخ المتواضع ـ وإن كان ملحاً متسلطاً على الذهن ـ الذى يصنعه صغار القوم، أولئك الذين لا حق لهم فى إبداء الرأى. ومعنى هذا أن «مسرح الحياة اليومية» يريد أن يبنى من جديد وسطاً معيناً، وزمناً معيناً، وتحولاً إيديولوجياً معيناً، ابتداء من بعض الأحداث التى نعيشها يومياً، والجمل التى ننطق بها. هذا المسرح مفرط فى الواقعية أيضاً، ومتصل بالمذهب الطبيعى فى المسرح والأداء، وإن اتخذ شكلا انتقادياً؛ ففيه نشاهد أحداثاً غالباً ما تتكرر، وتقع دائما عند مستوى الحياة اليومية التى نحياها فى كل لحظة.

فى هذا المسرح، غالباً ما يكون الحوار مسطحاً، ومقصوراً على الحد الأدنى. وهو يتجاوز على الدوام فكر المتحاورين الذين يكتفون بتكرار الكليشيهات الكلامية واجترارها، تلك التى تلقنهم إياها الإيديولوجيا المسيطرة (أقوال مأثورة، حِكَم، أبنية أنيقة لجمل توحى بها أجهزة الإعلام، حديث عن حرية الفرد فى التعبير، الخ..) ولا يهتم المتفرج إلا بلحظات الصمت وما لايقال. والمتكلمون محرومون من أية مبادرة؛ إنهم مجرد تروس فى الآلة الإيديولوجية التى تصور العلاقات الاجتماعية. وهذا المفهوم الخاص بإنسان يظل أسير بيئة تسرق منه حتى كلامه، قد يكون مجرد تكرار لمفهوم المدرسة الطبيعية، لولا أنه يخص المسْرَحَة Théâtralité بوضع جديد.

فالمسرحة تُرى دائماً فى هذا المسرح، بدلاً من أن تختفى وراء تصوير الواقع. وهى بمثابة نغمة خافتة مستمرة، لا يكتمها أى انعكاس للواقع. ووراء تكدس الأحداث، يجب أن نحدس تنظيم الواقع؛ يجب أن نحدس السخرية الكامنة وراء «ما هو طبيعى». وغالباً ما يتخذ من يوجّه الممثلين، أو الإخراج اللاواقعى، هذا الموقف الذاتى من الواقع. والانتقال الدائم بين الواقع المُنتَج والإنتاج المسرحى للواقع هو الضمان

الإيديولوجى لهذا الشكل المسرحى ؛ إذ لا ينبغى أن يتلقى المتفرج صور واقعه اليومى إلا إذا أعيدت صياغتها ، وأعيد تصويرها .

وبعكس الواقعية الانتقادية التى تعتمد على التفاؤل وإمكانية تغيير العالم ، نجد أن « مسرح الحياة اليومية » يغذى الغموض الذى يكتنف إمكانية تغيير الإيديولوجيا والمجتمع . إن الشعور بشىء من الاشمئزاز أمام صور الواقع والإيديولوجيا فى وعى البشر يؤدى أحياناً إلى نزعة تحكم بالجمود والثبات على أية إيديولوجيا ، بل على أى نقد إيديولوجى . والتخبط فى اللغة المسيطرة يصور عندئذ الرؤية الحتمية للاغتراب الذى يعبر عنه الكلام . ولكى « يتحكم فى الدفة ثانية » ، يعمد النص أحياناً إلى إدخال صوت المؤلف مباشرة ؛ وينقد المؤلف صراحة اغتراب الشخصيات ، ويضفى طابعاً ذاتياً على إشكاليتهم (مثال ذلك بعض مشاهد نص م . دويتش « تمرين البطل قبل السباق ») .

ويمثل هذا التيار المسرحى الجديد عدد من الكتاب والمخرجين ، اخترنا من بينهم الكاتب ميشيل ڤيناڤير ، لاعتقادنا أنه أفضل من يمثل هذا التيار .

وُلد ڤيناڤير فى عام ١٩٢٧ . وبدأ بكتابة روايتين (١٩٥٠ ، ١٩٥١) ـ كان عنوان الأولى « لاتوم أو الحياة اليومية » ـ نالت إحداهما جائزة . وأخرج روجيه **بلانشون R. Planchon** أولى مسرحياته ـ « الكوريون » ـ فى ليون فى عام ١٩٥٦ ، ثم أخرجها ج . م . سيرو **J. M. Serreau** فى باريس فى يناير ١٩٥٧ ، ونشرها جاليمار فى عام ١٩٥٦ تحت عنوان « اليوم أو الكوريون » . فى عام ١٩٥٦ . كتب ڤيناڤير النص الخاص بكورس مسرحية سوفوكليس « أنتيجونا » . ومسرحيته التالية ـ « الحُجَّاب » ـ مرتبطة بالواقع المباشر آنذاك ، كتبها فى خريف ١٩٥٧ انطلاقاً من الخطوط الرئيسية لمسرحية سوفوكليس « أوديب فى كولونا » ، ونشرتها مجلة « **المسرح الشعبى** » **Théâtre Populaire** فى مارس ١٩٥٨ ، وأخرجت لأول مرة على المسرح (فى ليون) فى عام ١٩٨٠ ثم أخرج جورج ويلسون على « المسرح القومى » **T. N. P.** « عيد الإسكافى » ، المأخوذة عن مسرحية **توماس ديكير Th. Dekker** فى مارس ١٩٥٩ ، بناء على طلب **جان ڤيلار J. Vilar** . و « **إيفيجينيا أوتيل** » مسرحية ثقيلة ، تشتمل على عشرين شخصية ، ويتطلب عرضها خمس ساعات فى حالة الالتزام بالنص الأصلى ؛ ألفها الكاتب فى مارس ١٩٥٩ ، لكنها لم تعرض فى فرنسا إلا بعد ذلك بثمانية عشر عاماً ، عندما أخرجها أنطوان ڤيتيز **A. Vitez** فى « سنتر بوبور » ؛ وفى الوقت نفسه أخرجت للمسرح فى ألمانيا ، وأخذ عنها فيلم للتليفزيون الألمانى ؛ ونشر نصها فى « **المسرح الشعبى** » فى نوفمبر ١٩٦٠ ، ثم نشرها جاليمار فى عام ١٩٦٣ . وبعد فترة طويلة من الصمت ، كتب **ڤينافير** « **من فوق السفينة** » (١٩٦٩) ، وهى مسرحية ثقيلة للغاية ، فيها أربع وخمسون شخصية ، ويتطلب عرضها ثمانى ساعات ؛ وفى عام ١٩٧٣ ، قدم ر . **بلانشون** فى فيلوربان ، ثم على مسرح « **الأوديون** » اختصاراً لها ، ونشرت المسرحية فى عام ١٩٧٢ . أما « طلب الوظيفة » (١٩٧١) ، فأخرجت للمسرح المفتوح فى آفينيون فى عام ١٩٧٢ ، ثم عُرضت فى باريس فى العام التالى ؛ وهى مسرحية خفيفة لا يجاوز عدد شخصياتها الأربعة . وقد أخرجت هذه المسرحية فى خمس صور مختلفة خلال أربع سنوات ، أخرجها **أندريه شتايجر** فى جنيف ، ثم لوزان ، فى عام ١٩٧٣ ، **ولك. يرسن** فى كان ، فى عام ١٩٧٥ ، **وب . روجرز** فى بروكسل ، فى عام ١٩٧٦ ، ونشر نصها فى عام ١٩٧٣ . أما « **مسرح الحجرة** » ، فيضم مسرحيتين ـ « **منشق ذهب ولم يتكلم** » (شخصيتان) ، و « **بيناشىء آخر** » (ثلاث شخصيات) ـ أخرجها ج . **لاسال** على مسرح **TEP** فى فبراير ١٩٧٨ ، ونشر النص فى نفس السنة . وأخرج آلان **فرانكون** « **الأعمال والأيام** » (١٩٧٧) فى مهرجان آفينيون فى عام ١٩٧٩ . وآخر مسرحية كتبها **ڤينافير** حتى الآن هى « **الشمس والتجارة** » (١٩٧٩) التى أخرجها ج . **لاسال** فى عام ١٩٨٠ .

ويتطلب الحديث عن « **مسرح الحياة اليومية** » استعراض بعض النصوص النظرية التى تحدد مفاهيمه ومعناه . وتكتسب هذه النصوص قيمة مضاعفة إذا كان كاتبها مؤلفا مسرحيا ينتمى إلى هذا التيار . وقد اخترنا فى هذا الصدد نصّين رئيسيين **لميشيل ڤينافير** ؛ أولهما بحث قدمه لندوة ديجون عن « **الكتابة فى الحاضر** » ، فى **٢٥** مارس ١٩٧٨ .

فى هذا البحث ، يبدأ الكاتب كلامه بقوله إن تنظير عمله أمر غير ممكن ، وأن كل ما يمكن أن يفعله هو محاولة عرض بعض العناصر الوصفية لهذا العمل . ويقول : « لى علاقة قديمة ، علاقة طفولية ، بالحياة اليومية ؛ علاقة ترجع إلى الطفولة ولم تتغير ؛ علاقة هى محور نشاطى فى الكتابة . وأعتقد أننى كنت أدهش وأنا طفل عندما يسمحون لى بأبسط الأشياء ، كأن أدفع باباً ، أو أعدو ، أو أتوقف عن العدو ، الخ ... كنت أدهش وأعجب لهذه الحقوق التى تُعطى لى ، وأخشى دائماً أن تُؤخذ منى ، وأن يُدفع بى إلى اللاوجود . هكذا كانت الحياة اليومية شيئاً مؤثراً للغاية ، يقف عند حافة الممنوع ؛ شيئاً عرضياً لى ، أستحقه على أية حال » .

ويوضح **ڤينافير** أن نشاطه بوصفه كاتبا كان « محاولة لدخول هذا المجال ، مجال الحياة اليومية » التى لم « تعط » له أبداً ، بل كان عليه دائماً أن يكتشف السبيل إلى الدخول إليها واقتحامها ؛ فهو يقول : « بالنسبة إلى بوصفى كاتبا ، لا يوجد شىء قبل الكتابة ؛ والكتابة هى محاولة لإعطاء شىء من التماسك للعالم ، ولى أنا فى داخله ؛ إذ لا يمكن خلق العالم إلا انطلاقاً من شىء لا شكل له ؛ شىء غير مميز؛ أىّ شىء » . وما دام قد اتجه إلى الكتابة ، لا الموسيقى أو الرسم ، فهو ينطلق من الكلمات ، أى كلمات ، بل الكلمات العادية للغاية . ولا يمكنه أن يبدأ ، كما يقول ، إلا من الأشياء العادية غير المنتظمة . وهو فى هذا الصدد ، يقيم فرقاً بينه بوصفه كاتبا ، وبين الرسام والموسيقار . وهو يعنى أنه بوصفه كاتبا مسرحيا بـصفة خاصة ، يخضع لمتطلبات وُجدت سلفاً : « أصطدم بطلبات قهرية خاصة بالقصة (على المسرحية أن تروى قصة) ، والشخصيات (على الممثل أن ينظم عمله داخلها) ، وكلها أشياء أود أن أتخلص منها فى قرارة نفسى » . كما أنه يوضح كيف اقتصرت كتاباته تدريجيا على الكتابة المسرحية : « تركتُ كل أنواع الكتابة ، تدريجيا ، إلا الكتابة المسرحية ، لأنها بلاشك ، وعلى الأقل ، لا تتطلب فى البداية شيئا مُشكَّلا ، ويمكن أن تكون ، فى البداية ، مجرد حوار عادى يلقى به فى غير نظام ، ولا يخضع للاستمرارية .... وحالما ننطلق من هنا ،

يتمثل العمل كله ، والجهد كله ، وتتمثل عملية الإبداع كلها ، فى التوصل إلى تشكيل شىء ما ، وتكوينه ؛ شىء ينتهى إلى الموضوعات والشخصيات ، والقصة ، والتماسك ، شىء كامل هو المسرحية » .

وعندئذ ، يتمثل عمل الكاتب ، والجهد الذى يقوم به ، فى إيجاد صلة بين هذه العناصر غير المميزة أصلاً . ولا يتم ذلك بفعل إرادى ، أو حتى خيالى ، يقوم به المؤلف ، بل باندفاع الكتابة ذاتها ؛ لأن الكتابة لا يمكن أن تظل خليطاً مبهماً . والكتابة ، كما يمارسها **فينافير** ، «تنتمى إلى مجال التجميع ، واللصق ، والمونتاج ، والنسج . بهذه العملية ، وابتداء من المجهود الخالى من أية أهمية بمعنى الكلمة ، أقتحم عالم المعلوم المثير ؛ أى أن الحياة اليومية شىء يتكون » .

ويقول الكاتب عن الروابط سالفة الذكر إنها مادية الطابع ؛ أى أنها تتم على مستوى مادة الكلام : أثر الإيقاع ، واحتكاك الأصوات ، وانزلاق المعنى من جملة إلى أخرى ، وصدام ينتج عنه تفريغ شحنات من السخرية .

وعندما سُئل عن الواقعية قال : «أعرفُ على أية حال أنها شىء لم أجر وراءه أبداً ، وربما انتهت إليه كتابتى المسرحية ؛ لأنه ليس من المستبعد أن تلتصق كتابتى هذه التصاقاً وثيقاً بواقع الحديث البشرى فى الحياة اليومية . إذا أنصتنا إلى هذا الحديث ، حديثنا ، بانتباه ، وجدنا أنه متقطع أولاً وقبل كل شىء ، ومكون من أجزاء يقاوم بعضها البعض الآخر ، وتتقابل ، وتتجمع ، وتتخللها عمليات تفريغ لا علاقة لها إلا قليلاً بإرادة المتكلمين الواعية ، لكنها تقيم التواصل ، وتنتج حركات من المعنى . ربما كنتُ حقا واقعياً ، لا عن إيمان ، بل نتيجة لطريقة الكتابة هذه . لا نستطيع أن نصنع برنامجاً للواقعية ؛ فهى ما يمكن أن نصل اليه إذا تجنبنا وضع كتابتنا فى خدمة أى شىء سابق عليه ... وإذا ظلت هذه الكتابة مادة للبحث لا يمكن الوصول إليها ، مادة لا يكل الكاتب عن السعى إليها » .

وعن العلاقة بين المأساة والحياة اليومية ، يقول **فينافير** إنه لا يوجد موقف مأساوى فى حد ذاته ؛ لأن أساس المأساة هو موافقة الهيئة الاجتماعية على نظام للأشياء سابق لها ؛ ومايثير المأساة ، حدث مبالغ فيه ، يعيد النظر فى هذا النظام . معنى هذا أن «المأساة أصبحت اليوم خارج مجالنا . لكنى أعتقد أن مسرح الحياة اليومية يمكن أن يصل إلى توتر قريب من التوتر المأساوى ؛ إذ توجد حتى الآن خيوط تربطنا بالأزمنة التى كانت فيها المأساة ممكنة » .

والنص الثانى الذى يساعد على فهم «**مسرح الحياة اليومية**» هو بحث آخر قدمه م . **فينافير** إلى الندوة التى عُقدت فى فلورنسا فى إبريل ١٩٨٠ ، وكان موضوعها «**المسرح والحياة اليومية ، أمس واليوم**» . بدأ الكاتب بحثه ــ وعنوانه «الكتابة عن الحياة اليومية» ــ بقوله إنه يرفض أصلاً نشاطه بوصفه كاتبا ؛ يرفض أى تفكير عام فى العالم ، أو المسرح ، أو الكتابة . ولكى يخرج من هذا الموقف الحرج ، ومادام عليه أن يقدم بحثا ، رأى أن يضع قائمة بالكلمات التى تدفع إلى الموضوع الذى اقترح عليه ، ورتب هذه الكلمات حسب الحروف الأبجدية ــ الفرنسية طبعا ! ــ ، لكنه وقف فى منتصف الطريق ، نظراً للوقت المحدود الذى خُصص له .

بدأ بكلمة **abrupt** (= وعر) ،وقال إن البداية لا بد أن تكون مفاجئة ، ولا يمكن أن تتضمن عرضاً يقدم الأحداث ؛ لأن «ميلاد المسرحية أشبه بانفجار ذرى صغير . تنطلق الكلمات فى كل الاتجاهات تقريباً . لا يوجد أى معنى فى بداية المسرحية بالذات » .

والمسرحية شىء تجريدى ؛ إنها «الواقع قبل تشكيله ، والمسرحية كلها اندفاع نحو التصوير» ؛ نحو الوصول إلى الواقع : «لابد أن تؤدى العملية الانفجارية إلى تصدع القشرة التى تحيط بنا وتشققها ؛ ونحن لا نكف عن إضافة طبقة ثم أخرى إلى هذه القشرة ، لكى نحمى أنفسنا من الواقع » . هل معنى هذا أن «**مسرح الحياة اليومية**» عدوان ؟ ويرد **فينافير** بالإيجاب : «إنه عدوان على كل ما يحمينا ، وفى الوقت نفسه يقهرنا ويخنقنا . إنه عدوان على النظام » .

وإذ ينتقل إلى كلمة **attente** (= انتظار) ، يوضح الفرق بين «مسرح الحياة اليومية» والمسرح التقليدى الذى يعتمد إلى حد كبير على عنصر التشويق : «الجمهور فى حالة انتظار ، منذ اللحظة التى يجلس فيها فى المسرح . فهو ينتظر حل العقدة ، أو اللغز ، أو الصراع ؛ ينتظر ظهور الرد ؛ ينتظر المتعة التى تتصاعد لتبلغ الذروة فى النهاية . والجديد فى هذا المسرح هو أن ما هو يومى لا يتصاعد أبداً نحو أى ذروة . يجب أن يُفهم هذا المسرح كما يُفهم فن آخر مرتبط بالزمان ، كالموسيقى . فنحن لانتظر انتهاء المقطوعة ، بل نستمتع بها طوال الوقت . لابد أن ينسى المتفرج ماتعلمه فى هذا الصدد ؛ لابد أن يتناول المتفرج فى مسرحنا نحن عن طلب التشويق» .

وبانتقاله إلى حرف **(b)** ، يبدأ بكلمة **banalité** ، ومعناها التفاهة أو الابتذال،ويعرّفها بأنها «ما يتكرر إلى مالا نهاية ؛ ما ينتشر إلى حد أننا لا نلاحظه ، وإذا لاحظناه ، استولى علينا الاشمئزاز ... إن المسرح المغروس فى الحياة اليومية هو القدرة على العثور على أكبر قدر من الأهمية فى أقل الأشياء إثارة للاهتمام ؛ القدرة على نقل الشىء العادى ، أى شىء ، إلى قمة الأهمية . ألا يوجد هنا شكل الهدم الذى يلائم الأشكال التى يتخذها القهر اليوم ؟ »

وبوصوله إلى كلمة **Clémence** (= الرحمة) ، يحدد موقفه من شخصيات مسرحياته . ففى هذه المسرحيات ، تكشف الشخصيات عن نقائصها ، لكن الكاتب لا يدينها ، فى حين كان من المتوقع أن يصدر عليها حُكماً ، بطريقة أو بأخرى . ويذكر فينافير عندئذ ما كتبه «رولان بارت» فى عام ١٩٥٦ عن مسرحية «الكوريون» ؛ قال بارت : «يقترح هذا العمل عالماً بلا محاكمة ، يستطيع أن يتعلق فيه بالواقع وكأنه شىء مباشر ، بدون أن يحتاج إلى ذكر ماضيه» . وقال أيضاً : «تقف الشخصية طواعية أمام السلبية أو الإيجابية أو وراءهما . إنها كائنة ليس إلا» . ويعلق فينافير على هذا بقوله إنه يرى ، بعد مرور خمسة وعشرين عاماً على هذه الكلمات ، أن «الرحمة» هى موقع علاقته بالشخصيات ، وعلاقة الشخصيات بالعالم ، ويدرك أن «الممثلين ، والجمهور ، يستمرون فى مقاومة موقفه هذا ؛ لأنهم مازالوا متمسكين بأحد الموقفين اللذين يمكن اتخاذهما من الشخصية : التوحد معها ، أو النظر إليها من أعلى . وربما كان مسرح الحياة اليومية هو المسرح الذى

يقترح التحاماً بالواقع ، خارج نطاق الإيديولوجيات ، والأسباب ، والقيم المكونة سلفاً » .

هذا ويجعل **فينافير** من السخرية دعامة من دعامات مسرحه . ولا يعنى هذا أن المسرح الذى يسعى إليه مسرح هجائى ؛ فهو مسرح يناقض الهجاء على طول الخط . وهو لا يسخر ألبتة من الشخصيات ، مع أن السخرية هى المادة التى يتكون منها هذا المسرح : « احذفوا السخرية ، وسترون أنه لن يبقى شىء . أين هى إذن ؟ إنها فى تتابع الأحداث الصغيرة التى يتكون منها النص تتابعاً متصلاً لا ينقطع . وماهذه الأحداث ؟ إنها الثغرات ، والوقفات فى الحوار ، والظهور المفاجىء للإيقاع والقافية ، والانتقال المفاجىء فى مستويات المعنى بين ردوآخر والانزلاق من موقف إلى آخر ، والكوارث التى لا تكاد تُرى ، والتى تحل بعلاقات الشخصيات ، والتسلسلِ الناقص ، وصدام الجمل التى لاتلتقى ، ومايفصل بين ماننتظره ومايحدث . وكلها عمليات تفريغ ينتج عنها أثر كوميدى ، جوهرى ، يندر أن يثير الضحك ، لكنه يزعزع استقرار الأشياء العادية ، ويضع المتفرج دائماً فى منطقة تقع على حافة الضحك ؛ منطقة الانتقال المتميز بين الهزل والجد ، حيث تنتج حركات المعنى . وصنع الأثر الكوميدى لاينتج عن اختيار إرادى ؛ لأنه مادة لاتنفصل عن جوهر الكتابة » .

والسخرية أداة المعرفة التى نلجأ إليها عندما تزول كل الإمكانيات الأخرى ؛ فهى تلقى جسوراً لا تنهار ، هنا وهناك ، فى عالمنا الذى يفتقر إلى الاستمرارية . والسخرية هى التى تمكننا من إقامة الصلات والروابط ، التى تمكننا بدورها من التقدم فى مجال المعرفة : « الكتابه تثير صلات من أجل البحث عن المعرفة » .

وكان من الطبيعى أن يتعرض **فينافير** لبناء هذا اللون الجديد من المسرحيات . ويتميز هذا البناء بخلو المسرحية من المعنى – فى البداية – لكن ، حالما تبدأ الكتابة ، توجد القوة التى تدفع الكاتب إلى المعنى ، وتكوين المواقف ، والتيمات » والشخصيات . ولا تتوقف المسرحية عن بناء ذاتها ، ابتداء من نواة غير محددة ، نتجت عن الانفجار الذى كان فى البداية . وفى النهاية ، تبدو المسرحية ، إذا كانت ناجحة ، وكأنها شىء مبنى بدقة ، انطلاقاً من خطة مسبقة » .

والمادة الوحيدة التى يمكن أن يصوغ منها م . فينافير مسرحياته هى الحاضر ؛ حاضره هو ؛ فهو يتساءل : « هل يمكن أن نصنع من الحاضر قصة أو رواية ؟ » . ويقول : « الحاضر هو ما يلتصق بنا ... لا نستطيع أن نراه . وكيف نمسك بالحياة المعاصرة ، المتزامنة معنا ؟ لكننا نستطيع أن نكتب الحاضر . كيف ؟ بتسجيله تدريجاً ، كلما وقع ، فى شكل شظايا الحديث مثلاً . وبالطريقة التى نعزل بها شيئاً فى موجات الكلام المتدفقة . ويبقى بعد ذلك الانتقال من شظايا الحديث إلى المسرحية ... من الجزء إلى الشىء الكامل التكوين . وعن المنهج أقول : فلنتظاهر بأن هذا ممكن ؛ ربما اكتملت المسرحية عندئذ ، مع أن مشروعها غير موجود » .

والصدفة ، بمعنى الكلمة ، هى التى تتحكم فى الحياة اليومية . قد يحدث هذا الشىء ولا يحدث شىء آخر . وهنا ، لا يوجد شىء نهائى أو حتمى الطابع . وربما كان ما يحدث بالصدفة هو الذى يعطى هذا المسرح الجديد قدرة محررة ، مختلفة عن تلك التى نجدها فى المسرح التقليدى . كان هذا الأخير يحرر الإنسان بالتطهير ، أما المسرح كما يريده فينافير ، فيحرر « الإنسان نتيجة لأمر بديهى ... هو أن مجال الممكن يظل مفتوحاً ، وأن الواقع لا يكف عن خلق ذاته بطرق متعددة » .

وليس هناك معيار للحكم على جودة هذا المسرح سوى معيار الكثافة ؛ لأن المعايير التقليدية لا تنطبق عليه : عالمية التيمات ، وأهمية المواقف ، وعمق الشخصيات ، وديناميكية الحدث ، الخ ... و « عملية الكتابة تحول الأشياء غير المتميزة فى الحياة اليومية إلى مادة ، ثم تتكثف هذه المادة قليلاً أو كثيراً إلى أن تصبح ، فى أحسن الحالات ، شيئاً شاعرياً بالغ الكثافة » .

وفى خضم الصراع الدائر بين النص والإخراج ، والمؤلف والمخرج ، نرى أن « **مسرح الحياة اليومية** » ، كما يفهمه **فينافير** ، مسرح يخاطب السمع ، ولا يخاطب البصر : « لابد ، أولاً ، أن نضع المتفرج فى موقف يمكنه من أن يسمع جيداً ؛ فلن يحدث شىء إذا هو لم يحسن السمع . وأيا كان سحر الديكور ، وحركات الممثلين ، فسيصبح كل شىء غامضاً . وهذا أمر طبيعى ، مادام المتفرج لا يستطيع التكهن بأى شىء ، ومادام الحدث لا يمهد لما سيأتى بعده » . وتنشأ الإثارة بالضرورة عن الكلمات الخاصة التى تنطق بها الشخصيات ، وما يقع بينها . أما وظيفة الممثل ، فتتمثل على وجه الخصوص فى النطق بهذه الكلمات ، مع الإبقاء على معناها اللامحدود . ويتطلب هذا انطلاق قوة حرة تنتشر فى الصوت ، والوجه ، والحركة ، والتنقل فى المكان . ويوضح فينافير أنه لا يعبر برؤيته هذه عن موقف المؤلف صاحب النص من المخرج صاحب العرض : « أقول إن هذا المسرح ينهار بمجرد أن نحاول أن نجعل منه عرضاً ؛ بمجرد أن نشرع فى مخاطبة البصر ، فى خط متواز أو مكمل لما تقوله الكلمات . لماذا ؟ لأن الكلمات فى هذا المسرح ليست أداة لتوصيل الأفكار والمشاعر ؛ ليست وسيلة لتطوير الأحداث . أما العرض ، فيتمثل فى إمكانية الإجابة عن هذا السؤال : هل تصل الكلمات إلى المتفرج ؟ إنها إن وَصَلت ، حدث شىء حقاً ، وإلا خسر المؤلف الرهان » . والإنصات عملية ذهاب وإياب فى سرعة مستمرة بين خشبة المسرح والصالة . وهذا الذهاب وهذا الإياب شىء يستهلك الطاقة ، ويمكّن المتفرج من إقامة الصلات والروابط .

ويسعى رواد هذا المسرح كل الوعى العقبة الأساسية التى يصطدم بها ، مادام يستبعد عنصر التشويق . وهذه العقبة هى الملل ؛ فمن البديهى أن الملل والرتابة يشكلان جزءا من مكونات الحياة اليومية . وغالباً ما تكون هذه الحياة متكررة مسطحة . ومعنى هذا أن المسرح الجديد عرضة للضعف الجوهرى . وكلما كانت عملية الإخراج كاملة ، كانت قابلة للتأثر بكل أشكال الأحداث العرضية .

وموجة الحياة اليومية تحمل مواد لا شكل لها ، ولا فرق بينها ، ولا سبب لها،ولا أثر . وتتمثل عملية الكتابة لا فى تنظيمها ، بل فى تركيبها على ما هى عليه فى مادتها الخام » .

ولا ينتج هذا المسرح يقيناً ؛ فنحن لا نقول عندما نشاهد هذه المسرحيات : « هذا حقيقى » . وهو لا ينتج أيضاً معرفة ؛ فنحن

لا نقول عندما نشاهد هذه المسرحيات : «هكذا الحال» . وإنما ينتج وضوحاً ، أو ـ بالأحرى ـ لحظات من الوضوح تترابط فى الزمان .

وأحداث «مسرح الحياة اليومية» تنتج عن الاحتكاك والانزلاق ، مادامت الحياة اليومية مجال اللامحدود . ومن النادر أن نجد فيه صدمات كبرى واضحة الحدود . والاحتكاك هو وسيلة الاتصال المتميزة التى يلجأ إليها . والتغيير لا يسمى ، ولا يُشار إليه ، بل يدرك بعد وقوعه . و « إذا أرادت الكتابة المسرحية أن تستثمر هذا المجال ، عمدت إلى الاحتكاك ، ودخلت الفجوات ، وسارت عند تعرجات العلاقات ، ونفذت إلى الشقوق الضيقة فى القصة الغائبة ظاهرياً » .

ويقول فينافير ـ فى ختام بحثه الذى يعد بلاشك أفضل النصوص التى تلقى الضوء على مفاهيم هذه الرؤية الجديدة للمسرح : «إن ما أبحث عنه هو استخلاص حياة يومية ليس فيها درجات ؛ حياة يومية وُلدت تواً ، لا نعرفها ، وكل شىء فيها ممكن ؛ حياة يومية متعددة ، لامركزلها ، ولم تخضع بعد للمطالب الاجتماعية ، والنفسية ، والإيديولوجية » .

كتب **فينافير** «**مذكرات**» (١٩٧٩) ـ لم تنشر بعد ـ عن مسرحيته «**الحجّاب**» ، وأطلق عليها اسم «**كراسات اللصق**» ، وشرح فيها الطريقة التى تكونت بها مسرحيته شيئاً فشيئاً . ولا شك أن الرجوع إلى هذه المذكرات يوضح ، لا الطريقة التى يعمل بها فينافير ، فحسب ، بل أيضاً ، وبصفة خاصة ، الطريقة التى تُستخدم بها مادة الحياة اليومية فى صياغة العمل المسرحى .

وتتكون هذه «الكراسات» من مائتين وخمسين ورقة مغطاة بالمقالات ، والعناوين ، والمانشيتات ، والصور المقصوصة من الجرائد ؛ وجميعها يرجع إلى الفترة التى تبدأ بنهاية عام ١٩٥٦ وتنتهى فى عام ١٩٥٨ ، مع التركيز على يوليو ـ ديسمبر ١٩٥٨. كان المؤلف يقسّم يومه إلى جزءين : فى فترة ما بعد الظهر والمساء ، يتصفح كمية من الجرائد ، ويقص المقالات والصور ، ويجمعها فى «**الكراسات**» . وفى فترة الصباح يكتب . وتضم هذه «**الكراسات**» أشياء متباينة للغاية : المعارك ضد المتمردين فى الجزائر ؛ الأنفلونزا الأسيوية ؛ صواريخ حلف الأطلنطى ؛ أول صواريخ سوفييتية ؛ موت **كريستان ديور** ؛ جرائم الحب ؛ حملة الحلاقين ضد الشعر الطويل ؛ ونجوم هذه الفترة : **جى موليه** ، **مارجريت وتاونسند** ، **جين مانسفيلد** ، **روسيلينى وأنجريد برجمان** ، **شارلى شابلن** ، **دوقة وندسور** ، **ألبيركامى** ، الخ ... ويقول الكاتب إنه وجد فى تصفح هذه الوثائق متعة كبرى ؛ فقد عثر على ما يعرفه ، وتذكر مانسيه ، واكتشف أشياء لم يكن يعرفها ، وأحس أنه يفهم كل شىء لأنه فى «مستقبل» هذه اللحظات . والمادة التى استخدمها الكاتب فى عمليات «اللصق» هذه هى المادة الإيديولوجية التى كانت الصحف تقدمها لقرائها آنذاك . ونجد فى هذه «**الكراسات**» أثر التقزز والغضب اللذين أحس بهما فينافير عندما قرأ هذه الصحف . وهذه الوثائق تثير الدهشة لعدم تجانسها أيضاً : موضوعات وصور ومقالات متباينة للغاية ؛ قصاصات جرائد متباينة فى الحجم ؛ أحياناً كلمة ، أو جزء من عنوان ، أو مقال كامل ؛ وصور عدة عن موضوع واحد ـ ذلك لأن فينافير لا يحذف شيئاً مقدماً ، ولا يُجرى اختياراً وفقا لمستويات موجودة سلفاً ، بل كل شىء فى نظره يمثل مادة قابلة للاستخدام . بعد ذلك يحاول أن ينظم ، ويجرى عملية مونتاج للصور ، والجمل ، والكلمات ، بحيث تصبح مرئية ومقروءة ، وذلك بفضل العلاقات التى يقيمها بينها . وخلال عملية اللهو هذه ـ لأنها لهو ـ يجد السبيل إلى الخروج من الفوضى ، والثورة على نفسه وعلى الابتذال . وثورته لها طابع شخصى للغاية ، وهى مضحكة أحياناً ، وساخرة دائماً ، لكنه إذ يفعل ، يفجّر فى الوقت نفسه أحداثاً جديدة ، غير متوقعة ، يمكن أن تكون بداية لأية قصة .

وفى الوقت الذى كان يكوّن فيه **فينافير** «**الكراسات**» ، كان يكتب مسرحيته ، ويستمد مادتها من الأحداث الراهنة . وبعد انتظام الأحداث ، والشخصيات ، والكلمات ، فى «**الكراسات**» بطريقة مختلفة عن الواقع ؛ نتيجة للتجميع ، والقص ، واللصق ، استمدت منها المسرحية مادتها . ويقول «ج . ب. سارازك» فى هذا الصدد : «تكمن أهمية هذه الكراسات فى كونها الأثر المادى لموقف عميق ، حميم ، دائم ، يتخذه المؤلف ؛ موقف قائم على حركتين عكسيتين يعيشها بنفس القوة : أولاً ، يتشبع بمادة غزيرة ، ويجعلها تغمره ؛ ثم ـ ثانيا ـ يربط كل هذا ، ويركبه ، ويخلطه » .[٢]

والحديث عن «**مسرح الحياة اليومية**» يقودنا حتما إلى طرح هذا السؤال : ما الموضوعات التى يمكن أن يختارها الكاتب المسرحى من هذه المادة الوفيرة الغزيرة التى تتطرق إلى كل المجالات ، أعلاها وأدناها ، أهمها وأتفهها ؟ وبالرجوع إلى مسرح فينافير ، يتضح لنا أنه يدور حول محور أساسى هو العمل ، وما يرتبط به من تيمات أخرى ، كالبطالة ، والمنافسة ، والمؤسسات التجارية والصناعية . ولا شك أن العمل هو التيمة «اليومية» بمعنى الكلمة .

كان فينافير ابن مدرس ، لكنه أصبح فيما بعد مديرا تجاريا فى إحدى الشركات الصناعية. كان إذن يعيش فى داخل نظام الإنتاج الاقتصادى ذاته ، ويحتل مكاناً وسطاً بين الدرجات العليا والعمال . ولذلك فإنه عندما تحدث فى مسرحياته عن المؤسسات الصناعية والتجارية ، ومكاتبها ، ومن يعملون فيها ، كان يتحدث عن أمور خبرها وأناس عرفهم حق المعرفة .

وتروى «**الحجاب**» قصة تغيير وزارى مصدره الحرب بين الحلاقين والشركات التى تنتج كل مايلزم للعناية بالشعر ؛ وتنتهى هذه الحرب الداخلية باتفاق يعقد بين الطرفين . وتدور أحداث «من فوق السفينة» ـ التى حولها «ر . بلانشون» إلى كوميديا موسيقية على الطريقة الأمريكية ـ على مستويات ثلاثة ؛ أحدها مستوى المؤسسة والعمل . وتتعلق هذه الأحداث بالحرب الصناعية الاقتصادية بين شركتين ، فى السوق الفرنسية ، إحداهما شركة أمريكية كبرى تحاول أن تغزو أسواقا جديدة تطرح فيها منتجاتها ، والأخرى شركة متوسطة تسعى إلى الاحتفاظ باحتكارها لهذه المنتجات . وفى مرحلة أولى ، يبدو أن الشركة الأمريكية هى التى تغلبت فى يسر ؛ وفى مرحلة ثانية تصبح الغلبة للشركة الفرنسية ، نتيجة لتغير جذرى فى مديريها وأساليبها ، وفى مرحلة ثالثة ،

تتجه الشركتان إلى الاندماج . أما «**طلب الوظيفة**» . فمسرحية خفيفة تتحدث ضمنا عن شركة لصنع الملابس الداخلية للرجال . أدمجت فى شركة أمريكية كبرى . ومن ثم وجد واحد من مديرى المبيعات فيها نفسه عاطلاً . وظل على هذه الحال ثلاثة شهور . ثم حاول أن يبحث عن عمل فى شركة سياحة ، حيث خضع لاستجواب رهيب يحتل نصف النص تقريباً . والأسئلة عادية فى ظاهرها ، قاسية فى باطنها . وفى إحدى المسرحيتين اللتين يتكون منهما «مسرح الحجرة» ، لايروى الكاتب شيئاً ، بل يتحدث عن العلاقة بين أم مطلقة وابنها . وفى النهاية ، يستغنى أصحاب العمل عن الأم نتيجة لإدخال الكومبيوتر فى المؤسسة . أما عنوان مسرحية «**الأعمال والأيام**» فيدل بما فيه الكفاية على أهمية تيمة العمل فى مسرح **ڤيناڤير**. وتدور أحداث هذه المسرحية فى قسم (بعد البيع) فى إحدى الشركات التى تبيع مطاحن البن . وتتمثل المشكلة ، من الناحية الخارجية ، فى إعادة بناء المصنع التى سيترتب عليها إلغاء قسم «بعد البيع» . والنتيجة أن الشخص الذى يقوم بعمليات الإصلاح ، والذى وهب حياته للشركة ، أصبح عاطلاً هو وزوجته . وفى «الشمس والتجارة» ، تموت أميرة نتيجة لإصابتها بسرطان الجلد وتعرضها للشمس . وقبل أن تموت ، يجرى التليفزيون معها أحاديث تسمعها فرنسا كلها وتراها ، وبموتها يعلن إفلاس الشركة التى تنتج المستحضرات الخاصة بكل مايتعلق بتفاعل الجلد والشمس . ولكن العمال يشترون الشركة التى تواصل نشاطها ، ولكن لإنتاج أشياء أخرى . وفى النهاية يزورهم واحد من أصحاب الأموال الأمريكيين . إلخ ...

يتضح من كل هذا أن ڤيناڤير يحاول أن يقرب عالم الأحاسيس والعلاقات الفردية من عالم العمل والنشاط الخارجى الذى يشترك به الفرد فى العملية الإنتاجية . ومن ثم لا يوجد مجال للدراسة النفسية التقليدية ، لأن المأساة هنا تنتج عن الطموح ؛ أى أن العمل ، والإخفاق فى العمل ، والروابط الناتجة عن تفاعل مجال العمل والعمال ، هى الأشياء التى تحتل المقام الأول ، بدلاً من الحب والعواطف الأخرى .

*

* *

ولكى لا يظل كلامنا نظريا ، نتحدث عن «**طلب الوظيفة**» (١٩٧٣) التى عُرضت فى أكثر من بلد ، وتُرجمت إلى أكثر من لغة . وتتكون هذه المسرحية من ثلاثين «**قطعة**» . وقد يبدو ، لأول وهلة ، أن لهذا التقسيم معنى معيناً – كما كان الحال فى المسرحيات الكلاسيكية ، حيث تُقسم المسرحيات فى العادة إلى «مشاهد» نتيجة لخروج بعض الشخصيات ودخول البعض الآخر ، أو كما جرت العادة فى المسرح التقليدى ، حيث يعلن تغيير المشهد دائماً عن تطور الحدث بطريقة أو بأخرى . ولكننا ، هنا ، نجد أربع شخصيات «تظل على خشبة المسرح طوال الوقت» . إذن ، التقسيم هنا لا يخضع لمتطلبات بعينها ، ويكاد يكون خاليا من المعنى ، خصوصاً أن كل قطعة تحتل صفحتين أو ثلاثا من النص ؛ أى أن هذه القطع متساوية تقريباً ، ولاتقابل لحظات لها أهمية خاصة بالنسبة لسياق المسرحية وبنائها .

وشخصيات المسرحية أربع : والاس . المدير المختص باختيار الكوادر فى إحدى الشركات السياحية ؛ وفاج ، ونلاحظ عدم وجود أية إشارة إلى هويته فى قائمة الشخصيات . وربما كان هذا معادلاً رمزيا لبطالته ؛ ولويز «زوجته» وناتالى «ابنته» . وهذا العدد قليل جداً إذا قارناه بعدد شخصيات «الكوريين» أو «الحجّاب» . أما القصة فبسيطة للغاية ؛ إذ تدور حول نقطتين: الاستجواب المنظم الدقيق – ويكاد يكون آلة جهنمية – الذى يخضع له فاج ، ومواجهة هذا الأخير لابنته ذات الميول اليسارية ، وزوجته التى لا تتحمل وضع زوجها الجديد وفقدانها للحياة الآمنة التى كانت تحياها . وبالرغم من بساطة هذه القصة فإنها تصبح دعامة لكتابة مسرحية تجريبية ، تتسم بالجدة والابتكار .

وعلى الرغم من أن مادة «**طلب الوظيفة**» هى الحياة اليومية المغروسة فى الواقع ، نجد أن أحداثها لا تقع فى مكان معين ، وإن كنا نفترض ، مجرد افتراض ، أنها تدور فى مكانين : منزل فاج ، حيث الزوجة والابنة ؛ ومكتب والاس ، حيث يُستجوب فاج . لكن مامن شىء فى النص يشير إلى هذين المكانين من قريب أو بعيد . والشخصيات الأربع توجد فى مكان واحد ، طوال الوقت ، وتتحاور ، لكن هذا الحوار يسير فى عدة اتجاهات ، لها دلالات بالنسبة للمكان ، وعلى القارئ – المتفرج أن يعيد تنظيم عناصر الحوار لكى يصبح مفهوماً . وفيما يلى جزء من القطعة السابعة عشرة : (نلاحظ أن النص خال من أية نقاط أو فواصل ، ولم يحرص الكاتب إلا على ذكر علامات الاستفهام) .

«**فاج : وصلنا أمام باب العيادة وكانت الساعة السادسة والنصف مساء .**
لويز : دخلتم ؟
فاج : لا .
والاس : وبالنسبة للسياسة ؟
فاج : أنا لا أشغل نفسى بالسياسة . أنا ضدها .
والاس : وبالنسبة للحرية الجنسية ؟
لويز : لماذا وقفتم مدة طويلة أمام الباب ؟
فاج : ليست لدى أفكار مسبقة . لكن انظر إلى ابنتى ناتالى ، إنها تطالب بالثورة . تعبت مع أنها لم تتجاوز السادسة عشرة . تعبت من فعل ما تشاؤه . وعندما أقول فعل فأنا لا أعنى أنها تفعل ؛ فهى مدفوعة بما يستجد . وعندما أقول ما تشاؤه فإنى أقصد أنها لا تشاء شيئاً ؛ فهى تخضع لرغبات بسيطة ، لكن هذه الرغبات البسيطة تنخر فى الحياة الأسرية . لاتوجد حياة جماعية ممكنة لانستطيع متابعتها . أصبحت زوجتى لا تصدم فى شىء . إنها مُجْهَدة ليس إلا . ومن ثم فإنها تجهدنى ، ويُجهد كل منا الآخر . أعتقد أنا أن عقارب الساعة ستعود إلى الوراء . لا يوجد ستة وثلاثون ألف شىء جديد فى العالم . لا بد إذن من العودة إلى الوراء. ها ها الثورة معناها أنها تدور تدور ، وأن كل شىء يعود إلى ما كان عليه .
ناتالى : كان شيئاً أشبه بالموسيقى .
لويز : وعُدتُم أدراجكم ؟

والاس :مع أى من هذين الشيئين تتحد ذاتيا عن طيب خاطر : الذراع أم الساق ؟
فاج : الساق .
والاس :الرأس أم القلب ؟
فاج : القلب .
والاس :الفهد أم النحلة ؟
فاج : لا ، لا توا ...
لويز : أو ليس لى الحق فى أن أعرف ؟
فاج : الفهد .
ولاس : الزهرية أم السجادة ؟
فاج : القازة السجادة ؟
ولاس : القازة السجادة .
فاج : السجادة .
والاس :الحشد أم الصحراء ؟
فاج : سبق أن شرحتُ لك ذلك .
لويز : أنت الذى غيرت رأيك ؟ أم هى ؟
فاج : الحشد .
لويز : وأنت الذى ...
والاس :ارتداء الملابس أم العرى ؟
فاج : العرى .
والاس :النصّاب أم الصادى ؟
فاج : النصاب .
والاس :الدمعة أم النباح ؟
فاج : النباح .
لويز : إلى المائدة يا أعزائى . إلى المائدة .
فاج : قمت بجولة حتى ميدان سولييس وكان لطيفاً للغاية .
ناتالى : أنت عبقرية ياماما ، تطهين أحسن بطاطس محمرة فى العالم .
فاج : ما إذن فكرة أمك الرائعة ؟ أنا فى أحسن حال . أنا عائد من شركة كولجيت بالموليف .

ناتالى : كانت الساعة الثالثة أو الرابعة صباحاً .
فاج : ممتازون هؤلاء الناس .
ناتالى : تمت العملية فى هدوء لمدة ربع ساعة وعشرين دقيقة كنت أتولى الحراسة على ناصية شارع السوق .
فاج : حسن .
لويز : اهتموا بك ؟
فاج : جداً . أنا وهؤلاء الناس نتكلم نفس اللغة . عندهم مرشحون آخرون يمكن أن يُقبلوا .
ناتالى : خرجت الدورية لكن من الجانب الآخر .
لويز : تناولى طعامك ياعزيزتى ناتالى ... »

المتحاورون هنا هم : والاس وفاج من ناحية ، وفاج وزوجته وابنته من ناحية أخرى . لكن لا يمكن استخلاص هذين المحورين إلا بالرجوع إلى النص ، فى مجمله ، حيث ذكرت الأحداث ـ والتعبير عنها سمعى لا بصرى ـ التى تجعل هذا النص واضحاً . ومن الخطأ أن نقارن نصاً كهذا بالنصوص التى تعبر عن استحالة التواصل بين البشر فى مسرح العبث . وجدير بالملاحظة أن ذكر هذه الأحداث لا يخضع للتسلسل الزمنى المألوف ، أى أنه لا يتفق والمنطق العادى . ولا يعتمد على الاسترجاع «الفلاش باك» على سبيل المثال . قد تذكر النتائج قبل الأسباب ، فى أماكن متباعدة نسبيًا . لذا ، لابد من مشاركة القارئ ـ المتفرج اليقظة ، التى تكسر طوق الملل . وتحول دوره من السلبية إلى الإيجابية . والاس يستجوب فاج . والأم تسأل فاج عما فعل هو وابنتها عندما ذهبا إلى لندن لكى تجرى الابنة عملية إجهاض ـ فقد حملت من زنجى قابلته عرضا ـ وعما تم فى بحثه عن وظيفة جديدة بدلاً من تلك التى فقدها . والابنة تتحدث عن سعادتها بحملها . وعن عملية سطوتم القبض خلالها على أحد زملائها ....

هكذا تختلط الأماكن . وتتقابل الشخصيات فى أزمنة مختلفة ، وتتحدث . ولا يخلو كل هذا من الواقعية . لكنها واقعية مختلفة تماماً عن «شريحة الحياة» التقليدية ، كل فرد وحيد منعزل . كما هو الحال دائماً ، وحيد فى كل مكان . بالرغم من كثرة الشخصيات التى تحيط به .

ولا «يحدث» شىء فى المسرحية ، اللهم إلا هذا الاستجواب القاسى . لكن هل يعد هذا حدثاً ؟ كل شىء قد حدث . والشخصيات تجتر الحديث عنه . وتنتهى المسرحية من حيث بدأت .

والحديث فى «**طلب الوظيفة**» حديث عن أمور عادية للغاية : الزوجة التى تريد كىّ سروال زوجها وتنظيف حذائه مثلاً . وتسير اللغة فى ذات الاتجاه ، إنها اللغة التى يتكلمها الناس فى حياتهم العادية ، بما فيها من تلقائية . وتوارد خواطر . وفوضى أحياناً ، والفاظ تجمع بين الأناقة والابتذال . الخ ...

ويتضح من هذا المثال ـ «**طلب الوظيفة**» ـ ومن أمثلة أخرى نجدها عند كتاب «مسرح الحياة اليومية» . أن هؤلاء الكتاب يبنون مسرحياتهم من المادة الحية التى تستبعدها المسرحيات التاريخية والسوسيولوجية ، كما أن مسرحياتهم لا تنتمى إلى المسرح السياسى الذى أرسى «بسكاتور» قواعده . أو مسرح «ب . بريخت» الملحمى . ومع هذا يلتقى فيها زمن التاريخ وزمن الحياة اليومية . وهى تبين لنا كيف يتأثر العالم الكبير بالعالم الصغير[3] ، كالحياة اليومية فى قرية كورية بعد انتهاء حرب التحرير ، الحياة الخاصة التى يحياها أصحاب شركة صغيرة تأثرت باندماجها فى شركة متعددة الجنسيات ، الخ ... ولا يعنى هذا أن ڤيناڤير وزملاءه يسعون إلى التحام التاريخ بالحياة اليومية ، إنهم ، على نقيض ذلك ، يسعون إلى تعميق الهوة التى تفصل بينهما .

ولعل هذا المفهوم هو الذى جعل ڤيناڤير يتجه فى لحظة ما إلى كتابة «مسرح الحجرة» ، ذلك المسرح «المصغّر» كما وصفه سارازك . قال عنه المؤلف فى عام ١٩٧٧ : «هناك مسرح الحجرة كما أن هناك موسيقى الحجرة ، وهو مسرح تتكون مادته انطلاقاً من عدد صغير من الأصوات ، والتيمات . ائتلاف ونشاز . وتكرار وتنويعات ...» إنه مسرح لاتظهر فيه إلا «أطراف من المعانى» ـ على حد قول المؤلف ، وهو مسرح يقطع الصلة بينه وبين تلك الرؤية البانورامية التى أصبحت بالية اليوم ، مسرح فى مستوى الحركات الميكروسكوبية التى تعبر عن

علاقتنا المحسوسة بالنظام والسلطة ، كنا فى دارنا ، أم فى مكان العمل ، وسواء عبرنا عن الصداقة أم عبرنا عن الحب ، الخ ...

وفى المسرحية الأولى من « **مسرح الحجرة** » نرى أما وابنها ، « هيلين » و « فيليب » ، يسكنان معاً ، كلاهما مرتبط بالآخر ومتعلق به . والابن يقضى وقته فى محاولة التخلص من هذا الرباط الذى يربطه بالأم ، والمجتمع ، والعالم ؛ أى أنه يحاول أن يكون منشقاً . لذا ، نراه يتخذ موقفاً سلبيا هادئاً . نسمعه يتكلم ، لكنه لا يرتبط بالكلمات التى ينطق بها . ومن ثم فإنه يذهب إلى السجن دون أن يتكلم . أما هى ، الأم ، فدائمة الحركة والكلام ؛ حديثها هو حديث الآباء ؛ وهو حديث لا يفضى إلى شىء يُذكر ــ فيما يبدو . وما يدور بين الأم والابن يوشك أن يزول فى كل لحظة ، ومع هذا يمكن أن نقول إنهما متحابان متفاهمان .

وفى المسرحية الثانية من « **مسرح الحجرة** » نجد أخوين جاوزا سن الأربعين ، ماتت أمهما ولم يتزوجا ؛ وهما يعيشان عيشة منظمة . أحدهما مولع بمقارنة الجنسيات بعضها ببعض ؛ والآخر ، الذى يعمل حلاقاً ، أكثر سطحية من أخيه . الاثنان متفاهمان ، ويمكن أن تبقى الأمور على هذا الحال ؛ لكن الحلاق يُدخل « نينا » ، صديقته ، فى حياتهما المشتركة ، فتتصدع هذه الحياة ، لكنها لا تتحلل ، بل تتكون ، مادامت قد دخلتها المتناقضات ، وسادها التوتر .

وبعد ، فما يزال « مسرح الحياة اليومية » فى مرحلة التجربة والاختبار ؛ بالرغم من أن الكاتب الذى تحدثنا عنه بدأ يكتب فى الستينيات . ولم يحن الوقت بعد لإصدار حكم عليه وتقييمه ، ولكن يمكن أن نقول إن كل فرص النجاح متاحة أمامه ، وسط التيارات المختلفة التى تنازع المسرح الغربى اليوم ؛ لأنه يعتمد على عناصر متينة ، أهمها النص بلا شك ، يقدمها بمفهوم جديد مبتكر . ومهما كانت الإمكانات فإن العالم الذى يمكن أن يتحرك فيه المخرج يظل محدوداً . وبعد المحاولات والتجارب الجزئية التى قام بها المخرجون ، نشهد اليوم انحسار الإخراج وتقدم النص ... مرة أخرى .

وإذا أراد « مسرح الحياة اليومية » أن يبقى ، فعليه أن يتجنب عدوين يتربصان به ، هما الواقعية والملل .

---

* هوامش

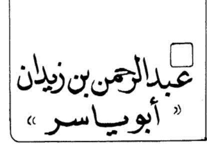
(١) Patrice Pavis, Dictionnaire du Théâtre, Paris, Editions Sociales, 1980, (P. 316-317).

(٢) J. P. Sorrazac: «Vers un Théâtre minimal», in «Théâtre de Chambre», Paris, L'Arche, 1978.

(٣) سبق أن عالج آ . آداموف هذا الموضوع فى مسرحيته « باولو باولى » ، حيث نرى كيف أدت بعض الأسباب الصغيرة ــ الاتجار فى الفراشات النادرة مثلا ــ إلى الحرب العالمية الأولى .

أدب الحرب

في المسرح المغربي المقاومة



(أ) تبعية المسرح :

إن الفرح بالاستقلال الذى غمر المجتمع المغربى بعد الكفاح المسلح الطويل ، كان تعبيرا صادقا عما تكنه النفوس من غبطة وابتهاج ، احتضنته التجمعات الشعبية ، والاحتفالات التلقائية التى كانت تزخر بها المنازل والشوارع والساحات الكبرى فى عام ١٩٥٦ ، فكانت السيكولوجية الاجتماعية حينذاك ، نتاجا للظروف الحياتية للمجتمع المغربى ؛ وهى لا تعم المشاعر وحدها بل الأفكار كذلك ، والنظر والطموح إلى ما سيكون عليه المجتمع . ومن ثم كانت المسرحيات التى قدمت بعد الاستقلال ـ مباشرة ـ متميزة بخصائص واضحة ، من بينها الخطابية ، والإرشاد والوعظ ، دون محاولة الاستفادة من الأساليب الحديثة فى الإخراج أوغيره ، إذ إن ذلك لم يبدأ إلا مع الستينيات .

غير أن الاستقلال المشروط كان بداية مرحلة أخرى من تاريخ المغرب ، هى مرحلة الأحلاف الطبقية التى احتكمت إلى معطيات اقتصادية واجتماعية وسياسية ؛ فهناك البورجوازية الوطنية التى خلفت الاستعمار فى :

- **الأراضى .**
- **الملكيات العقارية .**
- **المؤسسات الاقتصادية .**
- **المؤسسة .. المسرحية من لوكا وفوازان .**

فإذا كانت مرحلة ما قبل الاستقلال قد جمدت الصراع الطبقى ، فإن مرحلة ما بعد الاستقلال تعد مرحلة صراع ديمقراطى يطمح إلى فرض ديمقراطية صحيحة عبر قناة جماهيرية ، تضع حدا للانتهازيين والوصوليين الذين تسلقوا طبقيا بطرق غير مشروعة ، تجمع بين خيانة الوطن وقضاياه ، وتغليب المصلحة الخاصة والأنانية على المصلحة العامة .

لقد ظهرت طبقة مستفيدة من كفاح أبناء الشعب المغربى فكان لهذا الواقع انعكاسه على المسرح ـ ليس على المستوى الفوتغرافى بل على المستوى الفنى ؛ بمعنى أن الأديب يعيد تشكيل هذا الواقع ومزجه بالحلم ، لا الحلم الرومانسى الساذج ، بل الحلم الثورى ، إن جاز هذا التعبير أى الحلم بواقع بديل .

من هذا المنطلق نركز على مسرحية «عودة الأوباش» **لمحمد إبراهيم بوعلو** ؛ لأنها تطرح فى عمق هذا الواقع عن طريق الصراع بين بوعزة وعلى بوصفهما مقاومين من جهة ، والعامل **حميد المحامى** رمز الانتهازية من جهة أخرى .

يقول **محمد برادة** عن موضوع المسرحية إنه «موضوع جوهرى وأساسى ، لانفتأ نتذكره عند تحليل مشاكلنا و (تعثرنا) ، أقصد موضوع استفادة المتسللين والانتهازيين من كفاح ومقاومة أبناء الشعب . إن البسطاء الذين حملوا السلاح عن إيمان عميق ، وجدوا أنفسهم بعد إعلان الاستقلال مهانين ... ، ووجدوا أن المبادىء والأفكار الجماعية التى كافحوا لنصرتها ، تعيش فى قلوبهم فقط ... ووجدوا أيضا أن .. المتعلمين .. ومتعاونى الأمس يتولون تسيير الأمور ، ولا يستطيعون أن يدركوا حقيقة المشاكل التى يعانى منها الشعب . **قل إنه إجهاض لثورتنا ؛ قل إنه انعدام تخطيط ؛ قل إنها مرحلة ضرورية قبل اتضاح** معالم الطريق ... التسمية لا تهم » .[1]

وعندما نرجع إلى حوادث المسرحية نجد أنها تجرى فى «إحدى البلدان التى استقلت منذ بضع سنوات» حيث تركت أحداث ما قبل الاستقلال أثرها على جميع الأجزاء المكونة لمضمون المسرحية وشكلها؛ إذ يتحقق فيها الحدث على حساب الكشف عن العلاقات المتبادلة بين الأبطال، والإظهار الدقيق لعالمهم الداخلى، والظلال السيكولوجية الطفيفة والمعقدة، ويظهر هذا منذ بداية المشهد الأول، فى الحوار بين الحارس وعامل المدينة (محافظ المدينة).

عامل المدينة رافعا رجليه فوق المكتب، ناشرا بين يديه صحيفة .. ينقر الحارس الباب ويدخل.

الحارس: المقاومان.
العامل: من ...
الحارس: الأعرج وصاحبه ...
العامل: للمرة العاشرة أقول لك قل لهما إننى مشغول.
الحارس: إنهما يلحان فى الدخول.
العامل: (يصيح فى وجهه) من يعطى الأوامر هنا، أنا أم هما؟اذهب من أمامى ..(٢)

ونفهم من خلال دلالات هذا الحوار، الانقسام الموجود داخل المجتمع، من خلال هذه الصورة المصغرة المقدمة فى شخصية العامل. فقسم يمثل البيروقراطية، والقسم الآخر الجمهور. الأول ينظر إلى الشعب بشىء من التعالى والكبرياء، ويشعر أنه الحكومة، والثانى (بوعزة وعلى) يرى ان المنفعة الشخصية هى الهدف الأول والأساسى وراء السعى إلى الوظيفة، وليس خدمة المصلحة العامة والجماهير كما يشخصها «العامل».

العامل: **أى شىء؟**
علـى: سأختصر لك بسرعة؛ لقد اختارتنا جماعة من المقاومين لنشرح لسيادتك الوضعية التى عليها المقاومون وعائلات الشهداء ... وبما أنه ...
العامل: (فى هدوء مصطنع) نعم، .. نعم .. لقد قرأت رسالتكم فى الموضوع ... حسنا ... حسنا ... تفضل بالجلوس ... أنتما من رجال المقاومة.
بوعزة: (يلتفت إلى على) نعم ياسيدى ...
العامل: لم أعلم بذلك ... إننى أعتذر لكما ... أنتما تعلمان أننا فى هذه الأيام لانكف عن العمل لإيجاد الحلول اللازمة للمشاكل التى أصبحت بلادنا تتخبط فيها بعد الاستقلال، ولانسمح لأى أحد بأن يقلقنا ويعطل سير أعمالنا.
بوعزة: ولكننا انتظرنا الجواب مدة طويلة، حتى تسرب إلينا الشك فى أنه من المحتمل ألا تكون رسالتنا قد وصلتك.
العامل: بلى، لقد وصلت فى حينها، غير أنها مازالت تحت الدرس.
على: تحت الدرس؟
بوعزة: ألا تكفى ياسيدى سبعة أشهر لدراستها؟
العامل: أنت لاتدرك مقدار ماتحتاجه الإدارة من الوقت لكى تتخذ الإجراءات الضرورية.

إن إنكار الماضى النضالى للمقاومين، ونفى تاريخهم الملىء بالتضحيات من أجل الوطن، قد جعل الإنسان المقاوم يصبح متدهور الأحوال، مهضوم الحقوق، منبوذا من قبل الطبقة التى أصبح بيدها اتخاذ القرارات. وهذا ما شكل هماً جديدا عند المقاوم، جعله ينشغل الانشغال الكامل للبحث عن الوسائل التى يقضى بها على مشكلات اللحظة الراهنة، فالصعوبة التى يواجهها مثل هذا الإنسان، فى جوانب حياته اليومية كافة، قد استحوذت على تفكيره استحواذا كاملا لايترك له فراغا للاهتمام بأى شىء آخر يخرج عن النطاق الفورى المباشر.

على: الرسالة التى أتينا من أجلها ...
العامل: ولكن لقد انتهينا الآن ... من ذلك.
بوعزة: لا ... لا سيدى، إنك لم تجبنا ...
العامل: **ألم أقل لكما بأنها ماتزال تحت الدرس؟**
على: ولكن هذه مدة طويلة ياسيدى، وعائلات الشهداء تتضرر كثيرا.
العامل: سأرى فيما بعد(٣)».

وهذا التسويف وهذه المماطلة والحرب النفسية التى يعانى منها المقاومان ستتجمع بوصفها عوامل جوهرية لتحديد ممارسة نضالية جديدة عند البطلين، لكى تنتهى إلى محاولة قتل العامل. وفى هذا يتداخل الحاضر مع الماضى، وأحداث اليوم مع الأمس، حيث يؤدى هذا الالتحام إلى كشف الجوانب الخفية فى شخصية العامل، ويؤدى هذا - كذلك - إلى تفجير التناقض الذى كان متسترا وراء الطيبة المصطنعة للعامل الذى يؤمّن بها مصلحة مجموعة سياسية حاكمة ذات نفوذ اقتصادى. لكن هذه الطيبة تتبخر أمام الموقف الحازم للمقاومين. الذى جعل العامل يغير سياسته وسلوكه. ويظهر الجانب اللاإنسانى، الجانب الوحشى فى كلامه.

العامل: (كما لو كان يتمم كلامه) كأزبال ...
على: ولكننا لسنا بأزبال ... إننا بشر ... ونطالب بحقوقنا، وسنأخذها مهما كلفنا الثمن.
العامل: أتهددنى؟ أوصلت بكم الوقاحة إلى هذا الحد؟
على: لسنا وقحين، إلا إذا كان من يطالب بحقه وقحا؛ ففى هذه الحالة نحن أكثر من وقحين.
العامل: طيلة حياتى لم يجرؤ أى أحد أن يواجهنى بمثل هذا الكلام. لاشك أن شيئا ماحدث فى هذه الأيام ليجعل للأوباش حقوقا.
بوعزة: ماذا تقول؟
على: لا ... لا يابوعزة! الزم الصمت ... أرجوك ...!
العامل: وماذا فى استطاعتك أن تصنع أيها الأعرج؟
بوعزة: (لعلى) اتركنى ارتمى على عنقه!
العامل: من هم هؤلاء المقاومون؟ أنتم؟ (يضحك ساخرا) ... المقاومون ... الشهداء!
بوعزة: **(يقف، يحاول أن يتجه إلى العامل، وهويشهر قبضة يده، فيعترض على طريقه) ... ألا تسكت أيها العميل ... أيها الخنزير!**

العامل (فى غضب شديد) أتسبنى ؟.... أتسبنى ؟ ... أنا ... عامل المدينة ، سترى ، سأقدمك للمحاكمة ... ستحاكمان[٤] .

والمحاكمة فى حد ذاتها كانت فضحا للتحالف العضوى بين الجهاز الذى يمثله العامل والقاضى ، الذى هو نفسه النائب العام والمحامى ، فيحولون اتجاه القضية من مدلولها الحقيقى ، ومضمونها السياسى الواقعى ، إلى التزوير والزيف ، حيث كانت هناك إدانة مسبقة للمقاومين الذين حرروا الأرض ، عندما يتساءل النائب العام مخاطبا بو عزة «ولماذا تدافع عن أرض لاتملك منها شيئا ؟ »

إن تبادل الأدوار بين القاضى والنائب العام والمحامى ، تدل على أن اللعبة واحدة مهما اختلفت الأقنعة ؛ لأن الوجه واحد ؛ هذا الوجه الذى سيصدر الحكم بالإعدام على بوعزة وعلى .

ومن ثم فإن العلاقة المتبادلة التى تربط ربطا وثيقا بين جميع لحظات الحدث ، تتحول إلى تمزق تام ، والوحدة والرشاقة إلى تفكك ، والتكامل إلى مقاطع متناثرة ؛ لأن طبيعة الموضوع ، والمزج بين مرحلتين مختلفتين من حياة بوعزة وعلى والعامل حميد المحامى ، قد فرضا هذه العملية ، لتحدد دلالات المسرحية بوضوح يؤدى إلى اتخاذ الموقف النهائى الذى تجمعت خيوطه لتضع حدا للأزمة التى تعصر قلوب المقاومين ؛ فمن حالة الأزمة بوصفها لحظة أولية للحدث ، ننتقل إلى عملية إنهاء الحدث / الحالة / الطبقة الانتهازية .

العامل : ماذا تريدان أن تصنعا بى ؟

على : الحل بين يديك .

العامل : ولكن هذه وقاحة ... ألا تعلمان من تخاطبان ؟

بوعزة : الأستاذ المحامى حميد عميل الاستعمار أمس ، والعامل اليوم . نعلم هذا جيدا .
(العامل يحاول أن يكبس الزر فيضرب على يده)

على : لا لا ، إن الأوباش للأسف الشديد مضطرون لأن يسمعوا العالم صوتهم مرة أخرى عن طريقك .

بعد قتله

على : كان يجب قتله من زمان
(ينسل بوعزة وعلى وهما يخرجان من المكتب ، لا تسمع إلا دقات الرجل الخشبية وهى تبتعد شيئا فشيئا مع نزول الستار)[٥] .

إن إصلاح الأنظمة الإدارية لا يمكن أن يتأتى دون إصلاح البنى الأساسية الأخرى ، من سياسية واقتصادية واجتماعية ، لأن الإصلاح عملية ديناميكية متكاملة لاتتجزأ ، وإلا كان هذا الإصلاح مبتورا وغير محقق لأهدافه المنشودة . لهذا فما قام به بوعزة وعلى كان ينطلق من وعيهما ؛ هذا الوعى الذى ربط بين مقاومة الأمس ونضال اليوم فى إطار الصراع الطبقى الذى ولدته العلاقات الجديدة

إذن لقد أرخت مرحلة ١٩٥٦ ـ ١٩٦٥ صعود الطبقة البورجوازية التى حتمت عليها مصالحها إيجاد معادلة وسطى بين السلفية والعلمانية . وكانت وظيفة المؤسسة الإعلامية ـ فرقة المعمورة ـ التابعة لوزارة الشبيبة والرياضة ، هى خلق الانسجام بين هذه المعادلة والفن المسرحى عن طريق نقل ثقافة أجنبية وعقلية أجنبية ، ترتبطان بفرنسا والغرب الليبرالى أكثر مما ترتبطان بالمغرب ضمن الشروط الاجتماعية الثقافية الحاضرة التى يحيا فيها .

ونشير هنا إلى مسرح **أحمد الطيب العلج** ، حيث يدور «النضال» فى مسرحياته ضد تقاليد وأعراف قديمة ، يرى فيها عائقا فى وجه الحياة الاجتماعية ، وهذا ما عكسته مسرحياته المقتبسة عن **فولتير** ، على أنه يجب ألا ننظر إلى التقاليد والأعراف بمعزل عن الظروف التى هى شكل لها .

إن هدف النضال يجب ألا يجاوز التقاليد والأعراف القديمة فحسب ، بل الظروف ذات الطابع التقليدى . أما أن نربى جيلا جديدا على تقاليد معينة من خلال هذا النوع من المسرح فإن ذلك يدعم إعادة إنتاج العلاقات التى تشكل التقاليد على غرارها . وهذا لاينفى الصراع فى البناء الاجتماعى بل يريد تغطيته وتضبيبه ، غير أن التمييز بين عدد من درجات الصراع الاجتماعى والوعى بهذا الصراع قد ظهرا بعد الستينيات ، التى تعد مرحلة الإحباطات ، والمحاصرات ، والاقتراب من النموذج الغربى ، اختيارا فرضته الظروف الحياتية ، وقد انعكس هذا فى المسرح المغربى ،متمثلا فى مسرح اللامعقول والمسرح الوجودى وبعده البريختى ، وفى أعمال ترجع إلى التاريخ لتمجيد البطولة ، والإشادة بالمعارك التى خاضها الشعب المغربى عبر التاريخ .

(ب) الانحياز الكامل للتراث ، أو النزعة السلفية :

الشئ الأساسى الذى ميز هذه المرحلة هو ظهور بعض الأعمال التى تتكئ على الماضى لتمجيده ، وأخذ العبرة منه ، وهناك أخرى سعت إلى الانخراط فى الواقع ، لتنصهر فى بوتقته ، ولتخرج منه بوعى جديد ، متولد من المعطيات الجديدة ، ومن العلاقات الاجتماعية السائدة . وسوف نرى كيف كان منظور كل فئة إلى الواقع ، وكيف تم تحديد منظور كل واحدة حسب منطلقاتها الفكرية والفنية .

لقد لجأ المغاربة إلى ثروة ماضيهم الثقافى من جهة ، والتاريخ القديم من جهة أخرى ، بل إلى المدينة البورجوازية فى المغرب المعاصر ، فبرزت أمام المسرحيين بروزا حادا ، مسألة إمكانية التوفيق بين الثقافة المغربية والأخرى الغربية ، فكان التاريخ / الرمز محور أعمالهم .

(جـ) محور التاريخ الرمز / الاستشهاد :

«إن العلاقة بين التاريخ وفن المسرح من أوثق الصلات ، ومن أوثق العلاقات وأقدمها بين صفحات التاريخ وأشكال الأدب المختلفة ، فالحدث التاريخى بطبيعته يقدم للكاتب نوعا من المادة الدرامية الخام ، يتناولها فى أثناء الصياغة الفنية بشئ من التعديل ، وشئ من التغيير ، وفق منهجه فى التعبير ، ورؤيته فى التفكير . وهو فى جميع الأحوال يضيف وجهة نظره إلى الواقع التاريخى مهما اقتصر عمله على إعادة الصياغة لأحداث التاريخ وبعثها من جديد.وبما أننا نبحث عن أدب الحرب فى المسرح المغربى ، فإنه يمكن أن يقال إن أهم المسرحيات التى شهدها المغرب بعد الاستقلال مسرحية شعرية عن «موقعة وادى المخازن» **لحسن**

محمد الطريبق، وقد قدمت فى إطار الاحتفال بذكرى المعركة الخالدة (وادى المخازن)[٦].

ويركز الطريبق ـ فى هذه المسرحية الشعرية ـ على مضمون يدلنا على الحركة النضالية، والبطولة التى خاضها الشعب المغربى ضد هجمات البرتغاليين، وتأكيد أن الأحلاف الخارجية ضد وحدته وسيادته ستنكسر حتما. ولتقديم نموذج لهذا التحالف يلجأ المؤلف إلى الوثيقة التاريخية ـ بوصفها معطى تاريخيا ـ ليصوغها فى النسق المسرحى بين المتوكل وسبستيان.

يقول أنريكى لسبستيان وقد جاء المتوكل يطلب مساعدته:
وبكم جاء يستجير وفى قلبه شوق، فى مقلتيه تجلى
هو شهم قد جاء يطلب شهما عبقريا، عن وعده ما تخلى[٧]

أما التنازلات عن الأرض وخيانتها، والبحث عن المصالح الخاصة، التى تشفى غليل الرغبة فى التوسع، فكانت ضمن المخطط المقرر للبرتغاليين.

«انريكى» للمتوكل:

نـريـد الشواطئ طـرًّا ومـا
يجاورهـا من ربى وتلال
نـريـد السـيـادة لـلبرتـغـال
على كـل شبر بـأرض الشمال
نـريـد جـحـافـل أعـبـدكـم
لـتـعـمـل فى خدمـة البرتـغـال

المتوكل:

فـكـل الشواطئ أمـنـحـهـا
لـكـم وجـمـيـع الربى والجبـال
فمالى حـرص على غير عـرشى
ومـالى اعتراض على أى حـال
لـكـم مـاأردتم فـكـل الـذى
ذكـرتم حلال عـلـيـكـم حلال[٨]

غير أن الإحساس بالخطر المحدق بالمغرب هو الذى فجر ديمقراطية الدفاع، للخلاص من هذه الظروف الخارجية، ففرض على المغاربة ـ بما يأخذه من أبعاد متعددة، وما يحمل من التحدى الشامل لعوامل الاضطهاد والاستغلال ـ التهيؤ للمعركة، وبناء استراتيجية الدفاع الحضارية والتعبئة الشاملة.

«أبو المحاسن:

قد فتّحت للورى باب الجهاد ولم
يعد لنا غير أن نغدو بها السبلا
سنصنع الفجر فى خفق البنود ومن
نبع النجيع إذا فى الساحة انهملا

أبو المحاسن (وقد رفع يديه إلى السماء):

رب استجب لدعائى وانتقم لبنى الـ
إسلام واجعل جيوش الكفر تنحدر
(بعد صمت قصير)[٩]
غدا تباع فلول الغى فى بلدى
بـأبخس المال ونحن نـنـتـصر

إن الدعاء بهذا الشكل يرى أن الإسلام يجابه عدوا مارقا كافرا، ويكون البحث فى إعادة الأمور إلى ينابيعها الحضارية الأصلية حافزا للاستشهاد فى سبيل الدعوة والقضية.

«أبو المحاسن»:

هل عندكم عدة.

«التليدى»:

مـا عـنـدنـا أبـدا
الا المناجـل تـزجـيـهـا مـواكـبـنـا
بها سـنـنـحـر أعناق الفوارس فى
يوم الجلاد وتـرديـهم قـواضـبـنـا[١٠]

ويعد الاستشهاد ـ على هذا الأساس ـ العمود الفقرى فى شخصية المقاوم. ولايصبح الموت موتا مقدرا، كما هو الحال فى التراجيديات، بل محور البطولة الذى يكمل بنية المسرحية على مستوى القناعات، والصراع الدرامى. إن الموت فى هذا النوع من المسرح اضطرارى؛ لأنه يرتبط بالأرض ـ بالقضية أكثر من ارتباطه بالقدر أو القضاء؛ إنه اختيارى.

إن حسن الطريبق يجعل خطه الفكرى خاضعا لتصوره الدينى للتاريخ. وقد ظهر هذا الخط فى مسرحيته «وادى المخازن»، وتبلور على نحو أوضح فى مسرحية شعرية أخرى له هى **«مأساة بن عباد»**، التى دعا فيها إلى التلاحم القومى من أجل المصير المشترك، والقضايا الواحدة، فمن خلال الشخصية المحورية **«يوسف بن تاشفين»**، الطموحة إلى تحقيق التوحد والتلاحم، نجد أن المعتمد بن عباد ـ الذى حوصر ملكه، ومست سيادته، وتحالفت عليه قوات أجنبية تريد انتزاع استقراره وأمنه ـ يمثل الوجه الآخر للتشرذم والطائفية. وتجاوزاً لكل المطاحنات والعصبيات التى تنخر الكيان العربى، تدين المسرحية الحرب بين الإخوة الأشقاء، وتؤكد وحدتها الوحدة العربية.

ابن صادح:

أنـا لا أرى فى الحرب غير توجع
وجماجـم بـسـيـوفـهـا تـتـقـطـع
إن الـلـبـيـب اذا أراد (تـفـاوضـا)
ما كـان يـعـصـيـه اللسان الطيع[١١]



المعتمد ليوسف بن تاشفين :

إنما نحن إخوة جـــمـــعـــتـــنـــا
الـيـوم كـالـنـحـل نخوة عـربـيـة(١٢)

اعتماد (لجوهرة) :

هل من جديد ؟

جوهرة :

لست أدرى مـــــاجـــــرى
فـالجيش فى كـل الوهـاد تجمـهـرا
وحـلـيـفـنـا مـا من رجـالـه واحـد
إلا وهـلـل خـاشـعـا أو كبرا(١٣)

يوسف :

أمة العرب هـكـذا ضعضعتها فرقة
بـــل تخاذل وانـــقـــســـام(١٤)

إن المسرحية تطرح ـ بإلحاح ـ غرابة الوضع الذى يحكم الواقع العربى ، على حين يتجه العالم إلى التكتل والوحدة القومية .

إن البلاد العربية تشهد اليوم ازديادا مطردا فى عدد دولها وأقطارها ، ونقصا واضحا فى الوعى والإحساس القومى بين أبنائها . وفى هذا إشارة إلى النزعة الإقليمية ، وطغيان الثقافة «القطرية» ، التى رفضها يوسف بن تاشفين رفضا مطلقا ، فكان هو الرمز التاريخى الموظف لنقد الحاضر العربى ، وتصبح الحرب فى هذه المسرحية دفاعية بالضرورة ؛ فهى لم تقم إلا دفاعا عن الحق مقدس كما هو معلوم ؛ وهى بالضرورة حرب مقدسة ، ولذا حقت الشهادة فيها ، وأمكن القول عن القتيل فى الطرف الآخر إنه مجرد قتيل بالضرورة ، قتله الحق فاستحق القتل .

وتظهر الدعوة إلى الاستشهاد بوضوح فى مسرحية «مولاى إدريس» **لأحمد عبد السلام البقالى** ، التى أخرجها **الطيب الصديق** . ففى المشهد الثامن عشر تبرز الدعوة إلى الجهاد أكثر جلاء .

صوت : (يسمع داخل هيجان الناس) قدنا ... قدنا يا إدريس إلى الجهاد فى سبيل الله !

صوت آخر : نحن معك يا إدريس .

صوت ثالث : لبيك ... لبيك ...

إدريس : قل لشيوخنا ياراشد إن الجهاد ركن من أركان الإسلام .

.....

إدريس : وهو محك الإيمان .

.....

إدريس : والفاصل بين المسلم الحقيقى والمنافق .

من أراد النصر والغنيمة ، أو الشهادة فى سبيل الله ، فليأت بزاده وسلاحه إلى (وليلى) لينضم إلى حملة المولى إدريس بن عبد الله ، حفيد رسول الله ، لقتال المشركين بالله ، والمرتدين عن دين الله ، وتطهير أرض المغرب من المجوس والمنافقين والكفار والمارقين(١٥)

إن الاسلام كان هو الدافع الأول والأعظم فى حركة تحضير العرب ، وقت أن حض القرآن على نشر الدعوة وإحقاق كلمة العدل والجهاد فى سبيلها .

إدريس : (من فوق جذع شجرة) أيها الناس ! قال الله تعالى وتبارك : «وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل» و«جاهدوا فى الله حق جهاده» و«كتب عليكم القتال وهو كره لكم» . فالجهاد ركن من أركان الإسلام ، وهو أقصر طريق إلى فرض الاحترام ، واستبدال الإيمان بالضلالة ؛ فلا تقتلوا إلا من خرج لقتالكم من المرتدين والمشركين ، واحقنوا دم الأسير والشيخ الكبير ، والمرأة والطفل الصغير ، ولا تحرقوا الكنائس والبيع ، ولا صوامع زهاد النصارى وأديرة الرهبان . ارحموا عزيز قوم ذل ؛ فإن كتب لكم النصر فزتم بغنائم الدنيا ورضا الله تعالى ، وإن كتبت لكم الشهادة وجدتم أبواب الجنة مفتوحة لكم . وفقنا الله إلى مافيه الهداية لخير الإسلام والمسلمين»(١٦)

لقد استخدم التراث العربى فى هذه المسرحية استخداما إيديولوجيا ، لا معرفيا ولا تاريخيا ؛ بمعنى أن هذا الاستخدام يحاول السيطرة على

تطور التاريخ بهذا النوع من الفكرة . ويصبح التاريخ فى إطار المسرحية إطارا يتلاشى فيه التطور التاريخى ، حتى تبدو قوانين التاريخ طبيعية ، ثابتة وأبدية ، يتم فيها استسلام الناس للقوى المنتجة فى المجتمع ، وتصبح دعوة أية طبقة تعنى أنه من الممكن ــ انطلاقا من مصالحها الطبقية ، وانطلاقا من وعيها الطبقى ــ أن تنظم المجتمع طبقا لمصالحها .

وهذا التنظيم ينعكس على نحو آخر فى مسرحيات أخرى تركز على الاستشهاد فى سبيل الوطن ، كما هو الشأن فى مسرحية «ميلاد ثورة» لعلى الصقلى ، و«بقيت وحدى» لأبى بكر اللمتونى ، من حيث فضح الجهاز القمعى للاستعمار الفرنسى الذى مارس أنواع التعذيب للوطنيين فى أثناء مرحلة المقاومة .

إن تباين النسيج الدرامى فى شخصيات المسرحيات السالفة الذكر وأحداثها واختلافها من زمن إلى آخر ، ومن بيئة إلى أخرى ، لا ينفى حقيقة السيادة للأرض ــ بمعناها الوطنى الخالص ؛ فهى مركز الدائرة فى الصراع بين الحرية والعبودية ، حيث تم عملية الالتحام بالأرض عبر التجسيد المسرحى فى إطار «الصراع الفكرى» أو فى إطار الصراع الدموى ؛ وقد تم فى إطار العرض التاريخى ، كما رأينا ذلك فى مسرحيات «وادى المخازن» و«مأساة ابن عباد» لحسن الطريبق ، و«مولاى إدريس» لمحمد عبد السلام البقالى ، أو فى إطار الواقع المعاصر ، كما سنرى ذلك فى مسرحية «نار تحت الجلد» لأحمد بنميمون ، حيث تعميم البطولة على مجموعة البشر بدلا من تخصيصها فى فرد واحد .

٢ ــ استقلالية المسرح :

المسرح السياسى من منظور تاريخى

فكرة الأرض والارتباط بها ، والنضال من أجلها ، أو من أجل استردادها ، هى فكرة أساسية ومحورية فى العمل المسرحى بالمغرب ، من واقع المسألة الفلاحية المرتبط بتاريخ النضال الوطنى فى البادية المغربية ، ضد مصادرة الأرض ، وإكراه أصحابها على تركها ، أو الاستيلاء عليها عنوة من قبل المستعمرين الأجانب بالأمس ؛ وهذه المسألة ترتبط بتاريخ الحركة الوطنية المضادة للاستعمار المباشر . وقد برزت بشكل واضح فى كثرة من المسرحيات ، نذكر منها «الرهوط ــ نكسة أرقام ــ الضفادع الكحلة ــ الخنطقرة لمحمد شهرمان ، وطبوزا والمسا الجلو لمحمد ديالنا ، ومن أجل أرضنا لعبد الهادى بوزوبع تأليفا وإخراجا .

وهناك نموذج لقصة البطولة والحرب فى المسرح المغربى الملتزم ، يتمثل فى المسرحية الشعرية **«نار تحت الجلد» لأحمد بنميمون** ، التى اتخذت من النسيج الدرامى الهادف وسيلة لتحديد معنى البطولة والاستشهاد من أجل الأرض :

(ينزل الضابط وحراسه ، إلى أن يصبحوا على مقربة من الشهيد) .

الضابط : من أنت ؟

الشهيد : إنسان من هذه الأرض .

الضابط : من أين أتيت ؟

الشهيد : من كل مكان .

الضابط : (فى لهجة حازمة) هل تعرف أنك تخترق الآن مكانا لا حق لأمثالك فيه ؟

الشهيد : (متحديا) بل هذى أرضى
منها تمتاح النسغ جذورى .

الضابط : (يغضب) وتمد لسانك أيضا فى وجهى ؟
قل من كنت تخاطب ؟

الشهيد : (بإباء) نفسى أو أهلى أو أرضى .
لكن ما شأنك فى هذا ؟

الضابط : (بحزم) هذى سلسلة من أسئلة تجلوك لنا (مشيرا إلى يد الشهيد) هل هذى كفك أم قلبك ؟

الشهيد : هى بالنسبة لى الوردة والشمس
هى بالنسبة للفلاحين العمال لديك
القلب النازف فى كل زمان
المستنزف نبضه
كى يشرب مائرة سيدك المالك .

الضابط : ما شأنك بالفلاحين العمال ؟

الشهيد : ابن الأرض وفلاحوها أهلى .

الضابط : أفكارك هذى وصلتنا من قبل
وعرفناك أتيت من أجل التحريض
فلتذهب تنح ، وإلا ...

الشهيد : (صارخا) لن أذهب ...... لا (الفلاحون يرددون نفس الهتاف السابق) .

الفلاحون : لا ... لا ... لا ...

الضابط : (غاضبا على حراسه) ماذا أسمع ؟
هل رددت الأرض هى الأخرى لأه ؟[١٧]

فرفض الفلاحين الذين سلبت أرضهم من قبل الضابط الرمز جعلهم يعبرون عن سخطهم على الوضعية التى هم عليها ، ويرفضون المعمرين الجدد ، والفلاحين المحظوظين المرتبطين سياسيا بحكم المعمرين الجدد فى محاولة تعطيل الصراع الطبقى :

الشهيد الريفى : (يرتدى لباسا ريفيا يتكون من جلباب وعمامة)

من أقصى جهة فى شط المتوسط جئت
مسـحت عـينى زرقـتـه طـفـلا
غـازلت الأمواج خـطـاى

(صورة طفل ريفى عند شاطئ البحر تعبث قدماه الصغيرتان بالموج) .

اسمى ، عفوا ، فأنا لا أتذكر لى اسما
وصاحبى من شهداء الثورة فى الريف نهونى عن ذكره
فأنا باسمهمو ، باسم الريف أتيت
عرفتنى الأرض هناك فتى
أتجول فى الغابات .[١٨]

من خلال هذا «المغترب» لا يمكننا معالجة الموضوع وتحليله دون ربط دلالته بالواقع السياسى والاقتصادى ؛ لأننا لسنا حيال نظريات سياسية ، بل أمام أدب سياسى ، وفق فى الربط بين القضايا الاجتماعية السياسية والفكر السياسى ، فكان جرأة فى إدانة الظلم والدعوة إلى التحرر . كان الشهيد بكل ما يحمله من عذابات القهر والظلم والعسف

يعرف أن همه ومصيره واحد مع سائر الشخوص ، وأنه كل لايتجزأ ، وأنه ـ من ثم ـ وجب أن تكون وقفتهم وقفة رجل واحد ، على نحو ما ورد فى آخر المسرحية :

(تسمع أصوات حرب : طلقات رصاص ، وأزيز طائرات تقصف . وحينما تهدأ الأصوات تعبر المنصة جماعة من ستة إلى عشر جنود فى حالة فرار ، مهرولين من اليمين إلى اليسار.وعلى الشاشة ، فى أعلى المسرح نرى تراكم جثث الأعداء فى أعداد هائلة . يعود الشاهد الريفى إلى صف رفاقه الذين استمعوا إلى شهادته فيعانقوه ويقبلوه . ومن بينهم أيضا يخرج الشهيد الثانى ، لكنه هذه المرة من ضحايا هجوم الأخوة الأعداء) .

الشهيد الريفى الثانى : (يرتدى أسمالا رثة ، ويبدو أنه مات بعد تعذيب وحشى) .

وأنا من وطن الأبطال
أجىء ، وحاضرة فى ذاكرة دمائى أنوال
منها تلقوا كيف يموتون وقوفا .
كنت الطفل وكل الأطفال
وردوا النبع الأنوالى
طلبوا سقياه
وتسلحنا ، وصغارا كنا ، وتوزعنا نحمى الوطن الغالى
وكبرنا فى الساحة لاندرى ...
غير فنون قتال
هزمت ثورتنا الأولى ، لكنا لم نهزم
ودحرنا عن موطننا ظل المحتل الطامع
وحسبنا أنا الفقراء سنسعد
ونعيش مع الإخوة أحبابا
لكن ما أقسى ما كان لنا من هول مفاجأة
فى آخر هذا الزمن الناجع
الأخوة من دمنا صاروا أعداء
طالبنا أن ننصف بعد عناء قتال فقتلنا
طالبنا أن ترفع عنا .....
قيود سجون
ألوان مجاعات
وليالى الفقر ...(١٩)

إن الثورة الريفية تعد أعلى مراحل الكفاح الوطنى المسلح ، حيث مزجت بين العمل السياسى والمنظور السياسى ، تاركة آثارها وبصماتها على جذور التاريخ المغربى وفى أثناء المقاومة . «لقد كانت المرحلة الأخيرة من هذه المقاومة ، وهى حرب الريف ، لافتة للنظر ، وقد اقتربت من الحد الأدنى الذى كان فى وسعها أن تتحول فيه بالعون الخارجى إلى ثورة تحررية . ومن الممكن أن تعد الانتصارات الريفيــــة من بعــض **النواحى ـ بطولات باهرة ، فى أنوال (يوليو / تموز ١٩٢١ فقد الجيش الأسبانى مائتى مدفع ، ومنى بسبعمائة أسير بينهم الجنرال سلفستر**(٢٠)

ولقد تميزت المراحل اللاحقة بالصراع مع الإقطاع الذى خلف الاستعمار.ومن ثم طمحت المسرحية إلى تخليص الإنسان من الركود الإقطاعى ، وتحريره من الاستبداد السياسى . وهذا ما جعل أحمد بنميمون يزاوج بين الخاص والعام فى حياة القرية ؛ بين شقائها وأحزان الشخصيات التى اختارها لحكايته ، ومن هنا كانت مهمة المناضل فى المسرحية هى تحليل الشروط الموضوعية للتطور التاريخى فى بلده وعصره ، لاتخاذ الموقف النهائى الذى تجلى فى نهاية المسرحية ، حيث كان الفلاحون يقتربون شيئا فشيئا نحو مقدمة المنصة ، ويتوزعون فى ثلاث مجموعات ، تتكون كل مجموعة منها من سبعة أشخاص إلى ثمانية ، ويرفعون أياديهم بخناجرهم وفؤوسهم وهراواتهم ، هاتفين فى صوت واحد :

أيتها الأرض
هذا عهد منا وقسم
حتى تنتصر النار الكبرى
نار تكمن فينا فى اللحم وفى العظم وفى الدم
يولد هذا العالم ثانية فينا
مشتعلا بالثورة
طفلا تنضح عيناه
بالحب وبالنور
دنيا نخرجها من ديجور ـ
الظلم لتبعث فى آفاق الحلم
أيتها الأرض
أيتها الأرض
عنك سنمسح رجس الماخور ـ
نعيد إليك بكارتك الطفلة هذا عهد منا وقسم
أن ننهى حتى آخرها هذى الرحلة .

وبهذا تكون هذه المسرحية مواكبة للحركة الوطنية المغربية منذ الثلاثينيات ، وهى مسرحية عمادها النبؤة ، فضلا عن التسجيل والمواكبة التاريخية . إنها دافعة لحركة التاريخ ؛ إنها إبداع الإكسير الذى يغير التاريخ .

إن التاريخ لا يعيد نفسه مطلقا . إنه فى صيرورة ؛ ومن لا يساهم فى خلق الملحمة ، يصبح فى إ بداعه بعيدا عن تجسيد البطل الشعبى فى المقاومة . وهذا ما جعل أحمد بنميون يتخذ الأحداث التاريخية هيكلا رمزيا ، يومئ بها إلى مشاهد حية معاصرة ، بهدف توعية الجماهير المغربية بالخلفيات التاريخية ، بل الواقع المعيش .

الطيب الصديق ومحاولة تأصيل الشكل

أصبح التاريخ مفيدا ـ من حيث دوره ووظيفته ـ بالنسبة للطيب الصديق ، وأضحت فائدته قوية حين كانت «المقاومة» هى المحور الدرامى الذى يزكى جذوة التاريخ الوطنى للشعب المغربى ببطولات جهيرة ، تملك قوتها وفاعليتها فى تجسيد الهدف الذى يرمى إليه الكاتب .

لقد جسد الصديق أطوار معركة «وادى المخازن» فى مسرحية «**معارك الملوك الثلاثة**» ، التى تحكى صفحة من تاريخ المغرب فى أثناء حكم السعديين . وهى من حيث الموضوع تشبه المسرحية التى كتبها **حسن**

الطريبق، لكن الفرق يكمن فى الإخراج وفى أسلوب الأداء والتشخيص، وفى محاولة تأصيل الشكل المسرحى الملائم للمضمون.

وإذا نحن عدنا إلى سبب المعركة وجدناها ترجع إلى كون السلطان المتوكل قد أقصى من الحكم، بعد أن نفاه عبد الملك. وقد حاول المتوكل استرجاع عرشه فراح يستنجد بسبستيان ملك البرتغال(١٥٥٧ – ١٥٧٨).وكان المتوكل قد استغل – على الخصوص – المشاعر الصوفية لهذا الأخير، الذى أراد أن يكون خادما للعقيدة الكاثوليكية ضد البروتستانت والمسلمين. وقد وقعت المعركة فى ناحية القصر الكبير، بين وادى لوكوس ورافده وادى المخازن، وقتل فيها الملوك الثلاثة.

وبما أن هذا الحدث التاريخى قد مكن المغاربة من الحصول على فوائد مادية على حساب البرتغاليين، وجعلهم يكسبون حظوة فى الخارج، فإن الصديق قد فكر فى تشكيله بأسلوب جديد، وبصورة مطابقة للواقع، وذلك بتعبئة أكبر عدد ممكن من الممثلين والإكسسوارات، حتى يحقق درجة عالية من الدقة وقد عرضت المسرحية فى ملعب لكرة القدم. وشارك فيها حوالى ٥٠٠ شخص. كأن معظمهم من عناصر الجيش المغربى، ولماكان عدد البهائم والأفراد الذين أحيوا هذه المعركة ضخما، فإنها لم تعرض إلا مرة واحدة – كما يقول الدكتور حسن المنيعى.

لقد أعاد الصديق استخدام التاريخ فى مسرحيات أخرى، تشخص بعض المعارك ضد الاحتلال الأجنبى، كمسرحية «مولاى إسماعيل» و«سيدى عبد الرحمن المجذوب». «وفى سنة ١٩٦٥ قدم مسرحية «المغرب واحد» بميدان مصارعة الثيران بالدار البيضاء وكان عليه أن يسبر أغوار التاريخ، ويوظف الوثائق فى بناء عمله هذا، حيث كان عملا دراميا، تتلاحق فى ثناياه مشاهد المقاومة المغربية ضد الاحتلال الفرنسى، وظروف الاستقلال». (٢٢)

ومن المسرحيات التى يمكن أن تدخل فى إطار أدب الحرب، هذه المسرحيات التالية، المتباينة فى منظورها الفكرى والإيديولوجى والطبقى:

١ – **بناة الوطن**: بالشعر الشعبى
تأليف: أحمد الطيب العلج

أوبريت غنائية –

إخراج: السغروشنى – فريد بنمبارك
ألحان: الكوكبى – محمد عبد السلام

٢ – **القنطرة**: بالشعر الشعبى
تأليف: أحمد الطيب العلج
إخراج: أحمد حسن الجندى – الدشراوى
ألحان: الكوكبى – محمد عبد السلام

٣ – **بنادق الأم كرار**: بريشت
إخراج: فريد بنمبارك
تقديم وأداء المسرح الجامعى

٤ – **الواقعة**:
تأليف: عبد الله شقرون
إخراج: محمد عفيفى

٥ – **أمجاد محمد الثالث**:
تأليف: إدريس التادلى
إخراج: الزيانى

وتبقى جل هذه الأعمال، فى مضمونها وبعدها السياسى، مرتبطة بالتاريخ من منظور لاجدلى، على نحو يجعلها تنفى التطور التاريخى، وحتمية التغيير، حتى إن تسطيح الأحداث يجعل الصراع مصطنعا. ففى مسرحية «القنطرة» لأحمد الطيب العلج، نرى كيف أن العلاقات المتوترة بين «السى حمزة» و«السى بوعزة» كانت تسبب المعارك، وتهرق الدماء من أجل الماء، وكأن الصراع ما زال قبليا. تبدأ المعركة هكذا:

أحدهم:

النـــار كـــدات النـــار كـــدات
يـــاولاد الحلال طـــفـــيو النـــــار
كولوا لـــلشـــيـخ راهـــا شـــعـلات
والمصـــيـــبـــة الجار مـــع الجار

البوعزاوى:

هما جـــبـــدوا والنـــاس شـــهـود
هما اللى بـــدوا بـــكلام الـــعـــار

الحمزاوى:

هما اللى تـــعـــدوا الحدود
وهما اللى شـــعـــلوا هـــاذ النـــار(٢٣)

ثم يأتى الحل أخيراً بعد مد قنطرة بين المتباعدين، وتحقيق مزيد من التقارب، فى إطار رومانسى، حيث كان حب «شامة» بنت بوعزة لإدريس بن السى حمزة فى نظر العلج هو البديل للصراع، بل هو السلم النهائى للحرب القائمة. وبهذا يتم القفز فوق كثير من الأسباب والعوامل التى خلقت الصراع. وهذا مايجعلنى أقول إن البعد النضالى بمفهومه التحررى فى تلك المسرحيات – والقنطرة نموذج – لا يرقى إلى المستوى الواقعى ليتخذ لنفسه بعدا فلسفيا.

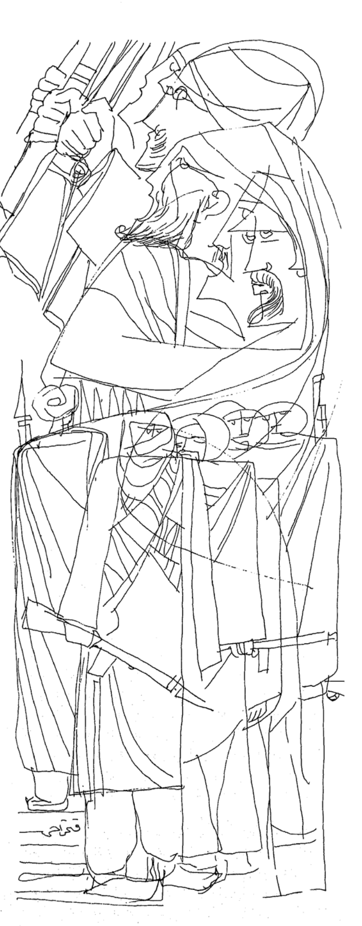
الموقف من الحرب من منظور لاجدلى:

ومن بين المسرحيات التى تريد أن تطرح موضوع الحرب طرحا «إنسانيا»، وتفضح الوجه الآخر للحرب التى تفرخ المعطوبين والأرامل والفقراء والبؤس، مسرحية «القنطرة» لمحمد العربى الخطابى، ومسرحية «**الشهيد**» **لأحمد الطيب العلج**.

فى الأولى نلمس إدانة للحرب فى جدلية الحوار بين الزاهد والنحات، وهى إدانة تتخذ لنفسها مسحة فلسفية.

الزاهد: الفجر صبغة ملازمة للبشر، وهو يدعو إلى الاستسلام... وعلى هذا فالاستسلام وحده هو الذى يبين عن فهم عميق للحياة.

النحات: (مشيرا إلى التمثال الذى ينحته) النتيجة، سوف أبعث فى



هذا التمثال روح المقاومة ، فأجعله متمردا على البؤس والتشرد والاستسلام ، تلك المعانى التى تمثلها أنت ، وتقف أمامها عاجزا .

الزاهد : وماذا بعد ذلك ؟ سأبقى أنا هو أنا ـ زاهداً مستسلما ؛ فليس تمثالك بقادر على تغييرى .

....

النحات : نعم ... بالحروب التى اخترعها الطغاة من الأباطرة والحكام لتخليد ذكرى الشر على الأرض ... أن ينصرفوا إلى بعض الحيوانات التى يمكن أن ترضى شهواتهم الهمجية الغامضة ، كالملاكمة ، ومصارعة الثيران ، وصيد الحيوانات المفترسة .[٢٤]

غير أن التجريد الذى طغى على دلالات هذه المسرحية ، يجعل مسألة ارتباط الوعى الفلسفى بالعلاقات الاجتماعية تظل مطروحة للنقاش ؛ لأن هذا النوع من الوعى ــ كالوعى الاجتماعى إجمالا ــ مرتبط بالمجتمع وتابع له ، لايجعل من الفلسفة نظرة إلى العالم وأداة للتغيير ، ترتبط بروابط الإنسان مع الواقع ، وبروابط البشر بعضهم مع بعض ، خصوصا أنها تهتم بدائرة خاصة من الأسئلة المنصبة على الروابط المتبادلة بين الوعى والوجود ، أى المسألة المرتبطة بالنظرة إلى العالم . إن الصفة النوعية للفلسفة تكمن فى أنها نظرة البشر إلى العالم ، وهذه الصفة هى التى نلاحظ غيابها فى هذه المسرحية ، بل فى المسرحية الثانية كذلك ، مسرحية «الشهيد» للطيب العلج ، الذى محور صياغتها حول سلبيات الحرب ومناقشة أبعادها .

ويقول الدكتور **على الراعى** عن هذه المسرحية : «... هى مسرحية من فصل واحد ، نجد فيها جنديا عجوزا رث الثياب يطرق باب منزل صغير تديره أسرة مكونة من الزوج ملوك وزوجته سكينة وابنتاها سناء وضحى ، والثانية ابنتها من زوج سابق .

«يطرق الجندى الباب ، ويلح فى الطرق ، فحين يفتح الباب تفاجأ سكينة بمنظر الجندى المزرى ، فتكاد تطرده طردا ، وتزعم أن لا أكل بالمنزل ولا مأوى ، وأن على الجندى الغريب أن يرحل . وهنا يدخل الزوج ويعلم أن الجندى يملك د راهم كثيرة ، وأنه قادر على الدفع فورا ، فيعتذر له عن معاملة زوجته الخشنة ، ويأمر له بالطعام ، ويعده بأن يبيت بالأصطبل .

«ينجذب الجندى انجذابا شديدا نحو ضحى ، ابنة سكينة من زوج سابق ، يجد لذة خاصة فى أن يدعوها ابنته . ومن حديث يدور بين سكينة وبين الجندى ، وهما منفردان ، نعلم أن الزوج السابق لسكينة هو هذا الجندى الرث الثياب ، الذى تفتك بجسمه الحشرات من قمل وبق .

«ونعلم أنه كان يوما ما ممثلا كبيرا ، فأساء النقاد إليه ... ولا يجد الجندى بدا من ترك هذه المهنة الخاسرة . وتقوم حرب فيقرر أن ينخرط فى سلك جنودها ، سعيا وراء المال ، مقسما ألا ينال أحدا من الأعداء بسوء ... لأن الحرب التى يخوضها هى حرب عدوانية ظالمة ، ثم يستغنى الجيش عن خدماته ، فيعود إلى المدينة بحثا عن زوجته وابنته التى أنجبها منها وتركها وهى بعد صغيرة »[٢٥]

وبعد أن يتعرف الجندى على سكينة ، ويعرف أن الوضع قد صار

مغايراً لما كان يعتقد ، بل محرجاً خصوصا أن ذاكرة ابنته قد وشمت بموته ـ فإنه ينقلب عائدا إلى الحرب .

سكينة : بعد أيام قلائل من غيبته ... كان ضمن شهداء الفريق الأول .

الجندى : شهداء ... أتسمين ضحايا هذه الحرب شهداء ؟ ... خديعة وأى خديعة ! ... بل أكبر خدعة عرفها الإنسان منذ الأزل ... كلمة شهداء هاته ... أكبر مغالطة يستخدمها الطغاة السفاحون للتغرير بالأبرياء السذج وتقديمهم لساحات الحقد والبغض والكراهية والموت على أنها ساحات الشرف والمجد والعزة والكرامة ... بكل بساطة دفاعا عن أفكار لايعرفونها ، ولايؤمنون بها ... وليقضوا نحبهم قربانا لحب التسلط ... والتوسع والسيطرة ... وفرض النفوذ ... شهداء ! متى كان الذى يموت فى حرب ظالمة على غزو الشعوب وإذلال الضعفاء شهيدا ؟ ! ... لا ياسيدتى ... ما نملك إلا أكذوبة اخترعها الموهوبون المغرورون أعداءُ الإنسانية والمحبة والسلام ... ماتلك إلا أكذوبة يستعملها القتلة السفلة ليبرروا مجازرهم ، ومذابحهم التى تذهب بحيوات عديدة لقاء وهم كاذب يسمونه النصر ، **ويدعونه الفوز ... فبئس الكاسب والمكسوب ... بئس القاتل والمقتول** ... (٢٦)

وشخصية الجندى فى هذه المسرحية ، وفشله فى حياته الفنية بعد تسلط النقاد عليه بالنقد اللاذع ، والسخط والحط من أعماله ــ كلها عوامل حددت وعيه ، بل بواعث الفعل عنده ، بعد فشله فى العودة إلى زوجته وابنته .. لكنه وعى شقى ، يرى فى حب المال من أجل الجاه والثراء ردا على النقاد . أما عن فشله العاطفى فيرى أن الاستسلام هو الحل النهائى له . وهذا ما يجعل الصعوبة الفعلية فى مثل هذا العمل هو كيفية تصفية فردية المقاتل وأنانيته والخروج به من العادة إلى الطبيعة ، [illegible] الشخص إلى رمز المقاوم الذى ينخرط فى الواقع وهو مسلح [illegible] الحقيقى الذى يجعله مؤمنا بقضيته التى هى قضية الإنسان .

[illegible] الرمز الذى يدعو إليه هذا الجندى :

«أنا ، و[illegible] انانية ، وبلا تواضع ، وبهذه الأسمال البالية الرثة ، أستحق تمثالا يكتب عليه الجندى المسالم(٢٧) .

وهذه لغة تتكرر فى كل اجزاء المسرحية بوصفها وسيلة لإقناعنا بموقفه الاستسلامى .

الجندى:ولكن من الأحسن أن أظل شهيدا ... ومن الأنسب لنا جميعا ألا نحدث ثورة فى هذا المأوى العادى المطمئن ... ولنستسلم للقدر مادمنا لانملك له إلا الاستسلام . (٢٨)

إنه التأرجح بين عدة اختيارات ؛ فالقلق النفسى ، أو عدم الاستقرار ، سمة صبغت نظرة البطل إلى الوجود ، دون أن تغطى هذا التأرجح بالدعوة إلى الحياة والمحبة والسلام .

الجندى :المسألة مسألة إيمان . وأنا مؤمن بالحياة ، والمحبة ، والسلام . إن نسبة الذين يوافيهم الأجل المحتوم وهم على فراشهم الوثير تفوق نسبة الذين يستشهدون فى ساحة الشرف . (٢٩)

وهكذا يصبح الموقف النهائى للجندى بارزا ، يؤكد بوضوح مناوأته للاستشهاد ودعوته إلى الاستسلام ... بل إلى الحياد .

إن الواقع يؤكد أن لامجال للحياد فى الحرب . والسبب بسيط ؛ فحيث أنه لا مكان ـ منطقيا ـ للحياد ، فإنه لا مكان ـ مكانيا ـ للحياد . وإلا فأين إذن نضع هذا النموذج الذى يبحث عن المساواة والإنصاف والديمقراطية ؟ إن الديمقراطية لا تتحقق من تلقاء ذاتها ، بل تحتاج إلى أدوات تحقق بها . وأدوات الحرب هى البشر أساسا ، والأسلحة أدوات ثانية . وبالأدوات نزاح العوائق من وجه تحقيق الديمقراطية . وهنا نجد أن «البطل» عند الطبيب العلج لم يتخلص من الرؤى المغلوطة ، بل من النغمة الرومانسية التى لازمته ، حيث الحب المجرد هو الطاغى على العلاقات البشرية فى أعماله ، وما يجب تأكيده هو أنه لا معنى للحب إلا مسيسا ، حتى نعرف المعسكر الذى يدافع عنه الكاتب . إن من خرج من الحرب ؛ من السياسة ومن منطقها ، كمن خرج إلى لا محل . وهذا ما يؤكده الجندى فى المسرحية .

عروبة المعركة / حقيقة قومية :

جيل الغضب فى المسرح المغربى «عبدالكريم برشيد»

مدخل أساسى :

على الرغم من أن الحرب لا تأتى إلا بعد الاستعداد لها فإنها تأتى دائما قبل أن يتم هذا الاستعداد ، وهذا طبعا ليس سوى نتيجة منطقية لطبيعة الأمور ؛ أى نتيجة لتخلف الواقع عن الوعى المتقدم ، أو لتقدم القيادة على القاعدة ـ لا فرق .

لقد استطاعت هزيمة ١٩٦٧ تقويض الدعائم المزيفة التى عجزت عن ترسيخ العلاقات والصيغ الديمقراطية الثورية على أسس موضوعية بين الوعى والإدراك الكامل للمسؤولية ، وأظهرت عجز الأنظمة العربية عن إرساء قواعد الديمقراطية فى الداخل ، وتوحيد الجبهة فى الخارج من أجل تحرير الإنسان من الاستغلال ، وتحرير الأرض الفلسطينية والعربية .

وكان رد الفعل على الهزيمة ولادة مدّ احتجاجى ، عم الوطن العربى بعد الانهيار والمفاجأة بالحرب ، وممارستها ومراحلها وحجمها وأهدافها . فقد وضع كل شىء فى الميزان ، بعد هذا الزلزال العنيف الذى ضرب العقلية الرجعية وفضحها ، وأزال الأقنعة من على وجوهها . هنالك خضع الأدب ومقاييسه لمراجعة جذرية ، فبدأ يتخذ طريقا جديدا لرؤاه ، بعضها يعلن الهرب من مواجهة الحاضر عبر اللجوء إلى صياغات الماضى ، ويعلن اللاعقلانية ، ويرتهن للغيب ، وبعضها حاول إعادة اكتشاف الواقع العربى وكشفه والإسهام فى تغييره ، بدءا برسم الحاضر بكل تناقضاته ، لتحديد أفق المستقبل بنظرة مغايرة لما كان سائدا قبل الهزيمة .

وبعيدا عن الأدب المحايد الذى هو الوجه الآخر البارد لأدب سلطة القمع ، نجد أن المسرح المغربى قد ارتبط بالمعركة بعد الانهيار ، لكنه ليس انهيار الإبداع والأمل ، لقد أخذ هذا المسرح طابع الشمول ليجعل للقيم الاجتماعية المتوارثة والمتولدة من الظروف الحياتية ـ ضمن سلسلة متصلة من العادات والتقاليد والمفاهيم ـ دورا أساسيا فى صياغة البناء

الدرامى للمسرحية ، انطلاقا من التجريب والتجربة ، والتجريب لا يتأسس فى فراغ ؛ إنه يتأسس فى التجربة الملموسة نفسها ، بوصفه جزءا منها ، نظرا لتأثير تلك القيم على مجمل الوضع الاجتماعى والاقتصادى والفكرى للإنسان العربى الذى يعيش فى ظروف «التخلف» .

ولعل أول ملاحظة أساسية بعد الهزيمة هى أن المسرح الذى كان تنفيسا غارقا فى عملية الترفيه الرخيص والتسلية الساقطة ، قد أعلن عن إفلاسه الفكرى ، وبدأ يُشكل على أرض الواقع إبداع رؤية لا يحدها الخوف ، ولا يؤطرها الوهم ؛ إبداعا من أجل بناء ثقافة المعارضة الجذرية . ومن هنا جاءت كثافة الإنتاج المسرحى المغربى بالنسبة للفترات السابقة ، فخرج إلى الوجود فن درامى جديد ، ومسرح جديد نابع من هوية المبدعين المسرحيين الهواة ، الذين يؤكدون انتماءهم التاريخى الراهن ، ويؤمنون بمستقبل الأمة العربية ، بعد الالتزام بعروبة المعركة حقيقة قومية .

إن مفاهيم ديناميكية لاهبة هى التى تقود الأمة العربية فى بحثها عن ذاتها وتحقيق إمكاناتها ، وهذه المفاهيم جميعها تستمد نسخها من ثورية واعية تعصف بالأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية التى خلقتها عصور الانحطاط والتجمد والتحجر ، وتنفى أشياء كثيرة كانت رائجة فى الجو الأدبى ، كالإمعان فى الذاتية ، وفى الانسياق وراء مسرح المتعة والترفيه ، وتبرز الحاجة إلى مسرح مرتبط بواقعنا الاجتماعى ، تمهيدا لظهور قيم أدبية جديدة ، تبلورت فى الاتجاه الاحتفالى ، وفى نتاج عبدالكريم برشيد ، وأحمد العراق ، ومحمد مكين .وهو نتاج يبحث عن الديمقراطية ، التى باتت مطلبا عاما فى كل الأقطار العربية ، وهما مشتركا بين المبدعين الملتزمين فى المشرق العربى .

وبالنظر إلى أن الإنسان قيمة فى ذاته ، وأن له حقه ، فردا وجماعة ، فى التعبير عن رأيه عند المشاركة فى صنع القرار السياسى والاقتصادى والاجتماعى ، فإن تحقيق تقدم هذا الإنسان ،وسعادته ، ونهضة الوطن ، تطرح جميعا ـ فى إلحاح ـ إشكالية الديمقراطية على المستويين الشكلى والجوهرى .

فالديمقراطية لم تتوقف عند حدود انتزاع الاستقلال الوطنى،بل أخذت أبعادا إضافية نتيجة لقصور الفئات الحاكمة الإقطاعية والبورجوازية ـ بعد نيل الاستقلال السياسى ـ فى مواجهة تحدى «التخلف» ، وفى إعطاء مضمون اجتماعى للديمقراطية،ذلك أن إمساك الرأسمال الإمبريالى بكل مقدرات الاقتصاد الوطنى ـ المالية والصناعية والتجارية والزراعية ـ قد جعله يتحكم فى توجيه الاقتصاد الوطنى إلى خدمة الأغراض الإمبريالية ، وجعل الحلقات الرئيسية وموضع التصادم المباشر مع الإمبريالية وعملائها مركزا فى كل الجوانب الأساسية التالية :

١ ـ القضايا الوطنية
٢ ـ القضية الفلسطينية والأرض العربية المحتلة .
٣ ـ البترول العربى
٤ ـ الأنظمة الرجعية ومصيرها .

وعندما نرجع إلى تحليل كثافة الإنتاج المسرحى فى هذه الفترة (١٩٦٧ ـ ١٩٨٠) نجد أنها لم ترتبط بطريقة اعتباطية بصراع الواقع ؛ إنها ليست فى جوهرها إلا التعبير الفكرى السليم للمسار النضالى الواعى ؛ لأنه لاشىء يحدث بدون قصد واع ، وبدون غاية محددة.ومن هنا نقف عند عبد الكريم برشيد بوصفه ممثلا لهذه المرحلة .

عبد الكريم برشيد أو ممثل جيل الغضب

من النماذج المتقدمة التى انخرطت فى هذا الواقع انخراطا واعيا نذكر مسرحية «عنترة فى المرايا المكسرة» لعبد الكريم برشيد ، التى كتبت فى سنة ١٩٧٠ ، وإن لم تعرف طريقها إلى الخشبة إلا فى صيف ١٩٧٤ ، و «**عطيل والخيل والبارود**» و «**حكاية العربة**» و «**فاوست والأميرة الصلعاء**» و «**عرس الأطلس**» ، التى تتحدث عن حرب لبنان والتفرقة العربية ، وسياسة التشرذم التى طغت على الواقع العربى .

لقد جاءت مسرحية «عنترة فى المرايا المكسرة» بعدالهزيمة العربية ، لا لتطرح عنترة الشخص ، لكن لتطرح عنترة الفكرة.ليس عنترة كما هو معروف فى التاريخ أو الملحمة ، ولكن كما هو مرسوم فى الذاكرة العربية ، وفى النفس العربية ، أى بوصفه رمزا للقوة ، والتحرر ، ومحاربة الاضطهاد والاستغلال .

«فهناك فى المسرحية راوية تقليدى يتحلق حوله الناس يوميا فى إحدى الساحات العامة ليحكى لهم عن عنترة العبسى . ولكن ـ ولأن كل رواد هذه الحلقة من المقهورين والمحرومين المستلبين ـ فقد كان كل واحد منهم يرى نفسه عنترة ؛ فكان يهرب من الواقع إلى الوهم ، وينتظر اليوم الذى يرغم فيه مجتمعه على أن يقول له(كر وانت حر)» .[٣٠]

فالحلقة ـ إذن ـ من حيث هى فنّ شعبى ، ليست سوى منطلق ـ لا أكثر ـ للقيام بتشريح «إكلينيكى» لواقع الإنسان العربى ولعقليته ولروحه . إن عنترة ـ كما يقول عبدالكريم برشيد ـ يصبح مجرد حلم الفقراء ؛ حلم العبيد فى التحرر وفى كسر القيد وانتزاع الاعتراف من القبيلة الجائرة .

لقد كتب برشيد هذه المسرحية بوحى من الغضب ، فجاءت سوداء قاتمة ، تعتمد على تعرية الإنسان العربى ، سيما وأن تحرير الأرض ، حسب دلالات المسرحية ، رهن بتحرير الإنسان فى الداخل . فعنترة العبد لا يمكن أن يقاوم أعداء عبس ما دامت قيود عبس فى أقدامه ، وكيف يبحث عن أعدائه هناك وهم هنا ؟

إن كل الشخصيات الهشة ـ فى المسرحية ـ تتكسر فى الختام بموت الراضى متأثرا بمرضه ، ويضيع المغنى فى ليل المدينة الحالك السواد ، أما الهادى السجين فقد اعترفت به أمه أخيرا ، وذلك بعد أن ظلت طوال المسرحية تنكر أمومتها له .

المسرحية ـ إذن ـ تتبنى موقفا فكريا ، فهناك الدعوة إلى الوحدة ؛ وحدة الإنسان العربى أولا ، ثم وحدة الأرض ثانيا ، وضرب الفكر الأسطورى ثالثا ، لكن هذه «الدعوات» إلى الوحدة تصطدم بنوعية التركيب الاجتماعى القائم على التفاوت الطبقى ؛ الأمر الذى يجعل المبدأ الاشتراكى شرطا أساسيا لتكوين الوحدة .

وبهذا تعد هذه المسرحية ، تعرية للتحالف العضوى بين الأسطورة والفئات المستغلة (بفتح الغين) بها ، حيث تصبح شخصية البطل الراضى معتمدة على أو توبية القوة العنترية فى تعلقها وتشبثها بالماضى

الذى أصبح عندها تجربة وجودية ، ويظل الهادى رمزا لنشوء الوعى الجديد ، وممثلا للقوى الناشئة ؛ القوى التى لا تقهر ، بالرغم من سياسة القمع والإبادة التى يتعرض لها التقدميون العرب .

يقول :

«أن نحارب الموت شىء عبث ، ولكن أن نحارب تجار الموت فهذا شىء معقول» .

معيكو : (باضطراب) التمرد ؟ ولكنى ضعيف ... ألا ترى أنى ضعيف ؟

الهادى : أرى ضعفك ، وأرى ضعفى أنا ، ولكن ألا ترى أن ضعفى وضعفك ، وضعف كل ضعيف ، ينتج قوة ؟ .. أنت تريد أن تعيش ... أليس كذلك ؟ إذن لابد أن تقهر ضعفك ، لأن الموت فى أصله ضعف والحياة قوة ... يجب أن تحارب كل ما يفرض عليك الضعف ... ألا ترى أنه ليس معقولا أن نموت نحن ، ليعيش ذلك الوهم الذى يشيدون له الهياكل ، يخدمه الكهنة ، تقام له الطقوس ، يحرق له البخور ، توقد له الشموع ، تقدم له الذبائح كضحايا. (٣١)

وهذا الواقع ، أعنى واقع ما بعد النكسة ، هو الذى جعل «معيكو» ـ بوصفه شخصية لها موقعها فى المسرحية ـ يختار طريقة النقد اللاذع المشوب بالسخط على ما أفرزته عملية السقوط فى السلبيات والاندحارات .

معيكو: كلما توعدتهم ضحكوا . وأعطونى سيفا من خشب . وفرسا من خشب . وقالوا لى حارب حول طواحين الهواء . ولكنى سأحارب ـ لا بسيف من خشب . ولكن بسيف من لهب» . (٣٢)

ويتمثل وجه الغضب والرفض فى هذه المسرحية بشكل يطغى عليه الانشغال بحدث الهزيمة . وهذا ما ولد رفض الانتماء والولاء ، والطاعة والانقياد للفكر الذى قاد إلى الهزيمة .

«الهادى : العبد لا يحس وجوده . نحن عبيد ـ يجب أن نعترف بهذا . كل شىء ظل يستعبدنا : الواقع ، الغيبيات ، الأوهام ، الأصنام ، صور محشوة بالقش ظلت تخيفنا . يجب أن تقنع نفسك أنك الإنسان ـ الحقيقة الأولى والأخيرة ... نحن عبيد لأصنام نصنعها بأيدينا ثم نعبدها» . (٣٣)

وهذا النوع من الوعى نجده يتبلور فى أعمال أخرى **لعبد الكريم برشيد** ،حيث يتخذ الصراع عنده مستويات ، لكنها تميل جميعا إلى التفسير الاجتماعى لوضع الإنسان المأساوى فى الوجود ، على نحو ما يظهر جليا فى مسرحياته : «**فاوست والأميرة الصلعاء**» ، «**وحكاية العربة**» ، «**وعطيل والخيل والبارود**» ، وكلها تدين ظروف المجتمع التجارى الحر ، وتدين اضطهاد الظروف المادية للإنسان ، وفقدان القيم ، وعدم القدرة على تحقيق الذات ، والتطلعات المكبوتة،حلم النجاح الزائف ، وانسلاخ المرء عن مكانته ، والأحلام والأوهام . ويتخذ هذا الصراع بعدين رئيسيين : خارجى وداخلى ، اجتماعى (سياسى الدلالة) وذاتى (نفسى الدلالة) .

يقول فاوست :

«أرى أطفالا صغارا يجمعون أعقاب السجائر ؛ أرى من يبحث فى الظلمات القذرة ، أرى أناسا يدعون العلم والحكمة ؛ أرى غيرهم يدعون العظمة والولاية ؛ أرى جلادين فى زى القضاة ؛ أرى سكارى فى زى الفقهاء ؛ أرى نساء احترفن الندب فى المآتم والبكاء ؛ فظيع ما أراه... فظيع ... فظيع» . (٣٤)

ويقول بابا نويل فى مسرحية **حكاية العربة** :

«جئتكم أطفالى من غيمة الفضاء .
تدليت إليكم
أمطرتنى السماء
جئتكم بالعربات بالطائرات
بالدمى الراقصة
جئتكم بالقبعة بالأقنعة
بالمدافع الورقية
اقتربوا ... اقتربوا يا أطفالى المختنين ؛ كل شىء لكم : البارود والبنادق والخيل الخشبية ...» (٣٥)

وهى نفس النغمة التى نجد صداها فى شخصية «أبو حمارة» فى مسرحية «**عرس الأطلس**» ،حيث ممارسة المسخ فى لعبة الساحر ولعبة الختان تصبح قمعاً ، ولعبة الفروسية تصبح حربا طاحنة ، وأيضا فإن شخصية القيصر فى مسرحية «**العربة**» تنقل إلينا نفس الموقف :

«اسمعوا يا أتباعى فى كل مكان ! .. ما يهمنى هو أن تمشى العربة . احرقوا لى هذه المدن ... كل المدن ، فليرقص المحترقون على الجمر ، ليرقصوا على وقع الألم» .

أما مسرحية «**عطيل والخيل والبارود**» فهى كتابة جاءت نتيجة للتفاعل مع الحركات التحررية فى أفريقيا . لهذا أعاد عبدالكريم برشيد عطيل «وهو الإنسان المغربى الأسود» إلى وطنه لينتقم من ياجو رمز الاستعمار والعنصرية والارتزاق . والملاحظ أن الاستعمار ـ وهو شخصية مجردة ـ قد تحول إلى حقيقة يمثلها المخرج ، أى الشخص الذى يوزع الأدوار والحوار ، ويرسم حركة الممثلين فوق رقعة الخشبة ، ويتحكم فى عملية توزيع الإنارة ، حتى إن المسرحية تنطلق من لعبة بسيطة بين ممثلين ومخرج ، لتصور مشاكل مصيرية ، تهم الإنسان المعاصر فى كل مكان ، وتحاول أن تجعل من رقعة مكانية ضيقة تمثلها الخشبة ، إطارا جغرافيا واسعا ، يستقطب الصراع بين الإمبريالية العالمية والقوى التى تسعى للتحرر .

وهذا ما جعل الكاتب يخلق للواقع التاريخى معادلات مسرحية ؛ فكان للاستعمار معادله الموضوعى (المخرج) ، وللتسلق الطبقى معادله أيضا ـ ربيعة ؛ وللارتزاق بالقتل نجد كلا من عطيل وشهريار ، كما أن أحداثا تاريخية كان لابد أن تجد لها معادلات موضوعية لتصبح شيئا مجسدا فوق الخشبة ؛ فعمل المخرج لم يكن ـ فقط ـ موجها للاختصاص الاقتصادى ، بل كان أيضا تعرية حضارية وقومية،فصفته كمخرج تخول له الحق فى إعطاء ممثليه أدوارهم وحوارهم ومواقفهم وأسماءهم وهويتهم . ويمكن أن نلمس ذلك من خلال المشهد الآتى :

ـ لابد ان تنسلخوا عن ذواتكم .

ـ ننسلخ ؟

ــ وأن تتخلوا عن ماضيكم .
ــ نتخلى ؟
ــ وعن قوميتكم وكل الانتماءات كيفما كانت ، أريدكم أن تتعروا .
ــ لا ، عيب ماتقوله ياسيدى ! نتعرى ؟ !
ــ فعندى لكم أثواب جديدة ، إنكم الآن وجود فقط ، وجود بلا هوية ليست لكم ملامح معينة ، ليست لكم مميزات .. أنتم أصباغ فى يد رسام ، تملكون قابلية التحول..أسماؤكم ؟ لقد نسيتموها ... نسيتم أدواركم الأولى ... نسيتم كل شيء ... أدواركم هى ماسأعطيكم بعد حين ... أنا من يخلق الأسماء ، ويركب حروفها ويوزعها . »[٣٦]

والآن ، وبعد تقديم نموذج لمسرح الغضب والرفض ، فلا بد من القول إن الوضعية التى يمر فيها العالم العربى قد أتاحت لرجل المسرح المغربى بعدا جديدا ورؤية مغايرة لما كان سائدا من قبل . وهذا لا يعنى انعدام وجود أعمال هامشية سقطت فى الانبهار بالحرب ؛ فقد أعقب المفاجأة بها وبممارستها ومراحلها تخبط وارتباك وعدم وضوح فى الرؤية ، زيادة على عدم فعالية أدوات التحليل المستخدمة فى مواجهة الوضع الناشئ ، فظل بعض المسرحيين يلوون عنق هذا الواقع لإدخاله فى حيز تلك الأدوات . لقد نشأ انفصام بين الرؤية والممارسة ، تبلور على نحو أوضح فى مسرحيات **محمد الكغاط** ، التى طغى عليها التسطيح للقضايا المراد معالجتها . وهذا هو الوجه السلبى للمسرح المغربى .

المسرح الوثائقى والمقاومة .

إن ما يميز أدب الحرب فى المسرح المغربى هو وجود أعمال مسرحية تحمل طابعا خاصا ، شكل لنفسه تيارا متميزا هو تيار المسرح التسجيلى الذى ارتبط بالقضية الفلسطينية ارتباطا عضويا ، حيث ركز على أن التحرير ينبع من فوهة البندقية ، وأن البندقية ذاتها تنبع من إرادة التحرير ، وإرادة التحرير ليست إلا النتاج الطبيعى والمنطق والحتمى للمقاومة فى معناها الواسع : المقاومة على صعيد الرفض ، وعلى صعيد التمسك الصلب بالجذور والمواقف .

مثل هذا النوع من المقاومة يتخذ شكله الرائد فى العمل السياسى والعمل الثقافى ، ويشكل هذان العاملان المترافقان اللذان يكمل واحدهما الآخر الأرض الخصبة التى تستولد المقاومة المسلحة وتحتضنها وتضمن استمرار مسيرتها وتحيطها بالضمانات ..

ومن المسرحيات التى اتخذت لنفسها هذا البعد ، واتكأت على الوعى بالقضية الفلسطينية ، أذكر مسرحية «**موال البنادق**» ، وهى تركيب شعرى يمزج بين التاريخ والوثائق التى استند إليها عبدالكريم برشيد عندما أخرج هذا العمل ليدافع به عن الأرض وقضية الإنسان الذى يواجه التحديات الداخلية والخارجية فى بلده وفى المنفى . وهناك مسرحية «حزيران شهادة ميلاد» لأحمد العراق ، وهى مسرحية تسجيلية ، يمتزج فيها النقد اللاذع لوسائل الإعلام المرتبطة ببعض الأنظمة العربية الرجعية التى نفخت فى الواقع «الهش» بحقائق مزورة ، من أجل تعمية الجماهير العربية ومغالطتها ، لتضرب صفحا عن تفتح وعيها .

المذيع : **أيها العرب فى كل مكان ! إن الجيوش العربية المظفرة** (**بعد صمت طويل**) **تعيد أمجاد موقعة حطين .**

الجميع : **الله أكبر ... فتح من الله ونصر ...**

المذيع : **الجيوش العربية تحرر أراضينا المغتصبة ــ إنهم يتقدمون والأعداء يولون الأدبار مخلفين وراءهم العتاد والجرحى . لم يبق إلا بضع فراسيخ وسندخل تل أبيب . سندخل المدينة فى الصباح ... (يعم الظلام القاعة ... غير نور خافت ، يسمع أزيز طائرات ... أصوات قنابل ... رصاص ... الممثلون يهرعون ... يجرون ... يدخلون ... يخرجون ... يصطدم بعضهم ببعض ... يسقطون موتى ...)**

الفلاح : ضاع حقنا .
الشخص الأول : الضفة الغربية
الشخص الثانى : هضبة الجولان .
الشخص الاول : غزة .
الشخص الثانى : سيناء .[٣٧]

وهذه الظروف المستجدة التى أحاطت بالشعب الفلسطينى وبالعرب بعد النكبة الثانية ١٩٦٧ ، كان لها أثرها فى اختيار شخصيات المسرحيات . فأحداث الأردن فى عام ١٩٧٠ ، وما تبعها من ضغوط تعرض لها الإنسان الفلسطينى فى لبنان ، وبعدها حرب أكتوبر ١٩٧٣ والمواجهة الفعلية بين الفلسطينى والعدو الإسرائيلى فى داخل الأرض المحتلة وفى خارجها ، شكلت جميعها منطلقات متعددة لرجل المسرح ، وأسهمت إلى حد كبير فى إبراز الشخصية النضالية للإنسان الفلسطينى وتحديدها فى هذا النوع من المسرح .

كانت الصورة التى برزت لهذا الإنسان المناضل هى صورة الفدائى الذى يولد مع الشعب بكل معاناته وآلامه ، وبكل خبرته ووعيه . إن الفدائى لم يهبط من السماء بل ترعرع وسط أكواخ المخيمات فى مجتمع يسوده البؤس والاضطهاد والفقر ، على أن هذا الفدائى قريب منا ، وليس بطلا أسطوريا يحقق المعجزات ، ولا تمثالا جامدا لا حياة فيه ، إنه إنسان صاحب قضية ، يعى أبعاد هذه القضية ، وقد اكتشف الطريق الذى يوصله إلى تحقيق أهدافه لاسترجاع حقه ، دون أن ينتظر العون من غيره ، أو يجلس يائسا ينتظر الأقدار علها تفرج كربه ، وترد له حقه .

وفى مسرحية «**حزيران شهادة ميلاد**» ، يأخذ البطل ــ سرحان ــ البعد الرمزى للمناضل الذى يحارب من أجل قضية عادلة .

وهذا البطل الرمز هو الذى أصبح محور المسرحية ، بل محور الواقع الذى أخذت منه مادتها الخام . فسرحان مناضل لم يرتكب جريمة قتل ، بل قام بعملية يلفت بها الرأى العام إلى وجوده وهويته .

سرحان : **من أجل بلادى ... من أجل بلادى ... من أجل والدتى قتلته . (البوليس يدخلونه) .**

روبرت : (**يعود إلى منصة الخطابة**) **أيها النواب ... يجب أن نساعد إسرائيل حتى يتسنى لها إصلاح أضرار الحرب المظفرة التى خاضتها ضد العرب المتوحشين من أجل استمرار حضارتنا فى العالم** .[٣٨]

وفى مشهد «الشاعر» يعود الكاتب فيكرر هذا المعنى :

الشاعر: برج المراقبة .
الصوت : نعم ...
الشاعر: نريد أن نوجه برقية مفتوحة .
صوت : تفضلوا .

الشاعر: إلى الشعوب المحبة للسلام . إلى الشعوب المناضلة ضد القهر والاستغلال والاستعمار بكل أشكاله إلى الذين يقفون بجانب القضايا العادلة .
إلى الذين يصنعون العالم الأفضل ببنادقهم ، نتوجه بكلمتنا هذه .

إننا لا نريد من عمليات توجيه الطائرات أي شر بالمرة ، وإنما نريد لفت الرأي العام الدولي :
– إلى ما يقاسيه شعب شرد من أرضه .
– إلى ما تعانيه شعب تكالبت عليه الإمبريالية والاستعمار . (٣٩)

وهذا ما جعله يقر بأن حرب ١٩٧٣ كانت حربا تحريكية ولم تكن تحريرية وهذا الإقرار جعله يزج المفاهيم ويحطم وحدة المكان في بناء المسرحية .

فعندما نرجع إلى نماذج من هذه الأعمال نجد أن «فرقة الباسم» قدمت «الكيرة» بمعنى الحرب ، فتطرقت إلى موضوع فلسطين من منظور تقدمي فـ «أحداث مسرحية الكيرة حول حرب أكتوبر ليس كما دارت في المشرق ، ولكن كما يراها المواطن ، سواء في البادية أو المدينة هنا في بلاد المغرب ، لقد ركزت على محورين أساسيين:ما يدور هناك،الحرب ، وما يدور هنا،الغلاء ، ونجد كذلك مسرحية الزحف المقدس لأبي عمر المريني ، وهي ملحمة عن حرب أكتوبر «انتزاع الأراضي» وفي هذا الصدد وفي نفس الخط يمكن أن نذكر مسرحية «حكاية الرجل البسيط في الحرب والسلم» لكوينيدي سالم ، ومسرحية «نيرون السفير المتجول» تأليف محمد مسكين وإخراج يحيى بودلال .

وهدفها هو إحلال العلاقات والصيغ الديمقراطية على أسس موضوعية ومن مواقف الإدراك الكامل للمسؤولية ، والنضال بشكل حثيث ومتواصل من أجل تحقيق التوازن في مجمل الفعاليات التي نقودها .

مراجع البحث

– د . غالي شكري : أدب المقاومة .
– عبد الرحمن بن زيدان : من قضايا المسرح المغربي .
– د . عبد الله العروي : تاريخ المغرب . محاولة تركيبية .
– د . واصف أبو الشباب : صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية ـ المعاصرة .
– غسان كنفاني : الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال . ١٩٤٧ ـ ١٩٦٨ . الآثار الكاملة . المجلد الرابع .
– الثقافة الجديدة . حزب الإصلاح الوطني . وقائع مهمة . العدد (١٨) السنة الخامسة ١٩٨٠ . إدريس بورند ، عبد العزيز السعود .

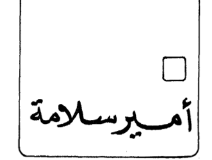
هوامش

(١) محمد برادة : عودة الأوباش ، أقلام . السنة الثانية . العدد (٢) ، مارس ١٩٦٦ ، ص ٢٠ .
(٢) محمد إبراهيم بو علو : مسرحية «عودة الأوباش» ـ ص ٩ ، ١٠ .
(٣) نفسه ، ص ١١ .
(٤) نفسه ص ٢٤ ـ ٢٥
(٥) نفسه ص ٤٠ ـ ٤١ .
(٦) حسن محمد الطريبق : مسرحية وادي المخازن ص ٢٩ (مسرحية شعرية) .
(٧) نفسه ، ص ٣٤ .
(٨) نفسه ص ٦٢ .
(٩) نفسه ص ٦٨ .
(١٠) نفسه ص ٦٩ .
(١١) حسن محمد الطريبق : مسرحية «مأساة بن عباد» ص ٢٢ (مسرحية شعرية) .
(١٢) نفسه ص ٢٦ .
(١٣) نفسه ص ٣٣ .
(١٤) نفسه ص ٤٨ .
(١٥) أحمد عبد السلام البقالي : مسرحية «مولاي إدريس» ، ص ٥٠ ـ ٥٢ .
(١٦) نفسه ص ٥٦ ، ٥٧ .
(١٧) أحمد بنميمون : «نار تحت الجلد» ، مسرحية شعرية . المشهد الثالث ص ٣٩ ـ ٤٠ ـ ٤١ .
(١٨) نفسه ص ٦٦ .
(١٩) نفسه ص ٦٨ ـ ٦٩ .
(٢٠) د . عبد الله العروي ، تاريخ المغرب ، ص ٣٥٢ .
(٢١) أحمد بنميمون ، نار تحت الجلد ص ٨٥ (المشهد التاسع) .
(٢٢) دورية المسرح البلدي . الدار البيضاء ١٩٦٦ .
(٢٣) أحمد الطيب العلج : القنطرة . أوبريت وطنية بالزجل المغربي الشعبي في سبع لوحات . مطبوعات مسرح محمد الخامس . ص ٦ .
(٢٤) محمد العربي الخطابي : مسرحية القنطرة ـ الفنون . السنة الثانية أكتوبر / نوفمبر ١٩٧٤ ص ١١٠ ـ ١١١ .
(٢٥) د علي الراعي : المسرح في الوطن العربي ، عالم المعرفة . الكويت .
(٢٦) أحمد الطيب العلج : مسرحية الشهيد ، الفنون ـ العددان ٣ ـ ٤ . أكتوبر . نوفمبر ١٩٧٠ .
(٢٧) نفسه .
(٢٨) نفسه .
(٢٩) نفسه .
(٣٠) عبد الكريم برشيد : جريدة المحرر .
(٣١) عبد الكريم برشيد . عنترة في المرايا المكسرة . مسرحية لم تطبع .
(٣٢) نفسه .
(٣٣) نفسه .
(٣٤) عبد الكريم برشيد : فاوست والأميرة الصلعاء (الأقلام العراقية) . العدد الخاص بالمسرح العربي المعاصر . آذار ٦ ـ ١٩٨٠ .
(٣٥) عبد الكريم برشيد : مسرحية «حكاية العربة» (ملحق جريدة العالم) .
(٣٦) عبد الكريم برشيد : مسرحية «عطيل والخيل والبارود» .
(٣٧) أحمد العراقي : حزيران شهادة ميلاد . مجلة المدينة . العدد (٢) ص ١٠٨ .
(٣٨) نفسه .
(٣٩) نفسه .
(٤٠) فاضل يوسف : خمس مقالات في المسرح المغربي . الثقافة الجديدة . العدد (١٥) السنة الرابعة ١٩٨٠ ص ١٤٤ .

المسرح الإقليمي



البحث عن هوية



لاشك أن التعرض بالبحث للمسرح الإقليمي هو مهمة ليست بالأمر الهين ، ذلك أن المسرح الإقليمي فى مصر بوصفه رافدا لاينفصل عن الحركة المسرحية بأسرها ؛ فإن كل مشكلات المسرح المصرى تلتقى بالضرورة معه بالإضافة إلى مشكلاته الخاصة وطبيعته المتميزة . فندرة النص الجيد ، وسوء الإدارة ، وقلة الاعتمادات ، وانخفاض المستوى التقنى ، وضعف مستوى الممثلين بشكل عام ، بل ندرتهم أحيانا (وبخاصة العنصر النسائى) ـ كلها مشكلات يعانى منها المسرح الإقليمي كما يعانى منها المسرح المصرى فى عمومه .

ولقد كثر الخوض فى مثل هذه الأمور حتى أصبح الحديث فيه ضربا من العبث . لذلك فإننا سنقصر حديثنا على مشكلات المسرح الإقليمي التى ترتبط ارتباطا وثيقا بطبيعته الخاصة ووظيفته المحدودة ، آملين من خلال ذلك الكشف عن هوية هذا المسرح ، عسى أن نسهم بقدر ولو ضئيل فى محاولة الوصول إلى حل لمشكلاته وتطلعاته الفنية .

ولعل مقارنة بسيطة بين طبيعة مسرح الأقاليم وغيره من المسارح الأخرى ، كمسرح القطاع العام ، أو المسرح التجارى ، تكشف لنا بعض ملامح هذا المسرح ؛ فالمسارح الأخرى تعتمد أساسا على فنيين حرفيين ، سواء كانوا موظفين بالمسرح (القطاع العام) أو متعاقدين معه (كما فى المسرح التجارى) . أما المسرح الإقليمي فإنه يعتمد على جهود الهواة مع دعم مادى من الدولة . ويقصد النوع الثانى أساساً إلى تلبية حاجة الجمهور الراغب فى تذوق الفن المسرحى بأشكاله المختلفة ، وتتمثل أساسا فى شكل فرق لها مسارحها الخاصة ، التى يذهب إليها الجمهور بعد أن يدفع ثمن مايحصل عليه من متعه فنية . أما فى المسرح الإقليمي ، وهو مسرح هواة ، يقدم خدمة مجانية إلى الجمهور فإن الآية تنقلب ؛ إذ إن الجمهور لايذهب هنا إلى المسرح بل يصبح على هذا المسرح أن يذهب إلى الجمهور . وإذا كان النوع الثانى من المسارح يسعى كذلك إلى تحقيق ربح ما ، أو على الأقل تغطية جانب من النفقات ، فإن مسرح الأقاليم ، بالرغم من أنه ليس مطالبا بتحقيق أى عائد مادى ، تتضاعف مسئوليته ، من حيث إن عليه أن يغزو الجماهير فى عقر دارها ، وأن يجعلها تتذوق التجربة المسرحية حتى بالنسبة إلى من يغشون المسرح للمرة الأولى .

وطبيعى أن يفرض هذا على المسرح الإقليمي شكلا يختلف عن المسارح التقليدية كما سيتضح فيما بعد .

أما وجه الاختلاف الثالث فيتمثل فى نوعية الجمهور ؛ فالنوع الثانى من المسارح يقوم غالبا فى المدن الكبرى ، وهو فى مصر يتركز فى العاصمة ؛ أما المسرح الإقليمي فإنه مطالب بنقل رسالة المسرح على صعيد أقاليم الوطن بأسره .

ولسنا نجد خلافا كبيرا بين نوعية ساكنى المدن فى الأقاليم ونوعية جمهور العاصمة من حيث الاهتمامات الثقافية واختلاف مستواها من فرد إلى آخر ؛ فالواقع أننا نعيش فى واد أخضر ضيق ، يمتد على شاطىء نيلنا ، ويجعل الوطن كله كعائلة واحدة ، لها نفس العادات والتقاليد ، التى إن اختلفت فإنها تختلف من حيث الدرجة ؛ وليس فى مصر أقاليم لها عادات أو تقاليد تكاد أن تكون مستقلة عن الوطن الأم ؛ وحتى لو كانت هناك أقاليم لها هذه الصفة فإن التجربة المحلية مالم تكن قادرة على أن ترتقى بنا إلى المستوى الإنسانى العام تظل تجربة ضحلة . وإذن فهل معنى ذلك أن كل مايصلح لأن يقدم لجمهور العاصمة يصلح فى الوقت نفسه لأن يقدم فى الأقاليم ؟

إن الإجابة ستكون بالإيجاب لو أننا استبعدنا كلية ريف مصر ، حيث يعيش الملايين من أبناء الوطن ، الذين تتفشى فيهم الأمية بشكل ملحوظ . ولكننا إذا استبعدنا أولئك من رسالة مسرحنا فإن مهمة المسرح الإقليمي ستفشل لا محالة . وهنا نكون بإزاء معادلة صعبة ؛ فهل معنى

ذلك أن نفرض على أهل الحضر نصوصا مسطحة ساذجة نتصور أنها لاتصلح إلا للأميين من الفلاحين؟ إننا لو فعلنا ذلك فلن نظلم أهل الحضر فحسب بل جماهير شعبنا من الفلاحين أيضا ، كما أننا نكون بذلك قد ابتعدنا عن طبيعة فن المسرح . وهل معنى هذا أن علينا أن نقدم للفلاحين عروضا تتناول مشكلاتهم الفئوية وحدها ؟ إننا إن فعلنا ذلك أيضا فسنجد أنفسنا نعود إلى ذلك التقسيم الذى نأباه ، وهو أن يكون هناك مسرح للفلاحين وآخر للعمال وهلم جرا . فإذا لم تكن تلك الحلول بقادرة على أن تواجه المعادلة الصعبة فهل نكون بذلك قد وصلنا إلى طريق مسدود ؟ الواقع أن هذه المعادلة الصعبة تفرض أحد وجوه التحدى التى تميز هوية المسرح الإقليمى . وسوف نجد أنه فى الإمكان العثور لها على حل لايثرى فقط تجربة المسرح الإقليمى بل تجربة المسرح المصرى كله .

لقد حاولنا فى السطور السابقة أن نضع أيدينا على بعض الملامح المميزة لهوية المسرح الإقليمى من خلال الموازنة وحدها بين طبيعة هذا المسرح وغيره من المسارح . والآن علينا ، كى نستكمل البحث ، أن نغوص فى ذات فنان المسرح الإقليمى لنلم ببعض الإلمام بفكر هذا الفنان عن مسرحه ثم وضعية هذا المسرح فى الواقع والحقيقة .

إن معادلة التحدى الصعبة ، التى أشرنا إليها آنفا ، تكاد تجثم على صدر فنان المسرح الإقليمى فى شكل كابوسى ، بل هى فى الواقع تمثل عقدة الذنب لديه ، التى لاسبيل إلى الخلاص منها . ومن ثم فقد أصبح هذا الفنان شديد الحساسية لما قد يشير إليها ، بل إنه يكاد يثور ثورة عارمة إذا صدرت إشارة إلى نص ينتمى بشكل أو بآخر إلى مشكلات الفلاحين وجمعياتهم التعاونية ؛ فهو يرى أن وضع المسرح الإقليمى فى مثل هذا الإطار إنما هو انتقاص من قيمته الفنية ، واستصغار لشأنه ، ومحاولة للقضاء على امتياز فنان هذا المسرح . وهم فى المسرح الإقليمى يشيرون دائما إلى تجربة أليمة عندما عرضت مسرحية تسمى (آه يابلد) فى بداية السبعينات ، تتناول مشكلات الجمعيات التعاونية ، وكان المقصود منها أن تكون نموذجا لما يجب أن يكون عليه المسرح الإقليمى . ونحن معهم فى ضرورة الهروب من هذا الإطار المحدد للمسرح الإقليمى ، ولكن هذه الحساسية الشديدة لرفض كل التجارب المسرحية التى تنتمى إلى هذا اللون المسرحى تمثل أحد أوجه الضعف فى طبيعة فنان المسرح الإقليمى . ذلك أنه قد تكون هناك تجربة مسرحية بالغة الجدية والعمق والجدة ، تدور حول مشكلات الجمعيات التعاونية فى علاقتها بالفلاحين ، ثم تنبذ لمجرد أنها تصطدم بهذه الحساسية وحدها .

هذا اللون من تعميم الأحكام والحساسية المرضية ومحاولات غض الطرف عن معادلات التحدى ، لاتبدى فى مثل هذه المشكلة وحدها ، بل تكاد تكون الطابع الخاص الذى يميز فكر الكثيرين من فنانى المسرح الإقليمى .

ولنأخذ على سبيل المثال قضية المسرح الجاد . فأنت أينما اتجهت بالحديث إلى فنانى المسرح الإقليمى فستسمع نغمة واحدة تتكرر دائما : نريد مسرحا جادا ؛ مسرحا لاينتمى إلى عروض القطاع العام الهابطة ، أو إلى تفاهات مسرح القطاع الخاص . وهذه أمنية نأمل جميعا فى تحقيقها على يد المسرح الإقليمى ، لكن هذه الأمنية لن تتحقق إلا إذا نظرنا إلى القضية نظرة علمية ونبذنا التشنج ؛ فليس معنى أننا نريد مسرحا جاداً أن ننظر فى احتقار إلى أى عمل يقصد فقط إلى إضحاك الجمهور ، ولعل من المفارقات العجيبة فى هذا الشأن أن نعلم أن جمهور القرن العشرين على امتداد العالم أصبح يميل كثيرا إلى تلك المسرحيات التى تثير ضحكه بل قهقهته ، بعكس جمهور القرن السابع عشر مثلا ، الذى كان يحتقر الضحك ، ويرى أن المسرحية يجب ألا تثير فنيا إلا الابتسام المهذب . بل إن النظريات التى تتناول طبيعة الكوميديا تشير أحدثها إلى أن الضحك فى الكوميديا يقوم بوظيفة تطهيرية تقابل الشفقة والفزع فى التراجيديا.ولكن بعض المنظرين للمسرح الإقليمى المصرى يرى أن الضحك هو بمثابة غياب لوعى الجماهير ، ومن ثم فإن كل كوميديات «**الفارص**» التى تقصد إلى مجرد إضحاك الجمهور مرفوضة على إطلاقها فى المسرح الإقليمى ، مهما كانت جودتها . ويحضرنى فى هذه المناسبة ندوة أقيمت بمدينة بنها ، بعد عرض مسرحية جادة وإن كانت قد عولجت بأسلوب كوميدى خفيف ؛ فقد هوجمت فى عنف ، وعدت عملا من رجس الشيطان ، من قبل بعض قيادات المسرح الإقليمى ، لمجرد أن لها بعض الشبه بما يقدمه مسرح القطاع الخاص .

أما أهم القضايا التى تشغل بال فنانى المسرح الإقليمى بشكل حاد فإنما هى قضية التأصيل أو البحث عن صيغة أو قالب لمسرح مصرى صميم . وكما نعلم فإن هذه القضية برزت إلى واقع مسرحنا فى خلال فترة النهضة المسرحية فى الستينيات ، عندما طالب عدد من المسرحيين، على رأسهم الكاتب المسرحى يوسف إدريس ، بالعودة إلى ما تصوروه بعض أشكال لمسرح مصرى صميم ، مثل السامر والأراجوز وخيال الظل وعروض الحواة والمسرحية الفرعونية وغير ذلك . ومع أن هذه القضية قد تبدو جذابة لدى بعضهم فإننا لانستطيع أن نراها إلا ضربا من السفسطة والعبث ، يمكن أن يدفع بفننا المسرحى إلى متاهات لانهاية لها . ففنان المسرح الحقيقى لا يجهد نفسه فى البحث عن صيغ يباهى بأصالتها ، بل فى أن يقدم عرضا جيدا يحقق فيه ذاته ويتواصل من خلاله بنجاح مع جمهوره . ومع أن كثيرا من هذه الكتابات القاصدة إلى البحث عن قوالب أصيلة للمسرح المصرى قد كتبت فى حماسة شديدة ، فإن بعض أصحابها لم يكونوا واقعين ــ لحسن الحظ ــ تحت سطوة هذه الأفكار عندما بدأوا يطبقون ماينادون به ، ولنأخذ على سبيل المثال مسرحية **الفرافير ليوسف إدريس** التى قصد صاحبها أن تكون شكلا مصريا صميما فى قالب ما اصطلح على تسميته بمسرح السامر.لقد كانت فى الواقع أقرب إلى فكرة المسرح داخل المسرح ، كما هى معروفة فى مسرح **بيراندللو** الذهنى . **فالفرافير** لاتقدم إلا أنماطا ذهنية مجردة ، وليس شخصيات حقيقية من خلال قصة بسيطة ، كما نتصور أن يكون السامر الشعبى ، المستوحى من أفراح الفلاحين واحتفالاتهم . ونحن نعترف بأن الفرافير عمل مسرحى فريد فى تاريخ المسرح المصرى ، أفاد فيه صاحبه من كل المدارس المضادة للواقعية كما نعرفها فى تراث المسرح الغربى ، إلى جانب إفادته ــ بطبيعة الحال ــ من القافية والنكت الشعبية . وتتضح عظمة الكاتب عندما يكون قادرا على أن يصهر كل هذه الخبرات فى شكل فنى متسق مع نفسه.وفى اعتقادى أن هذا مافعله **يوسف إدريس** فى الفرافير ،

حيث جاء استخدامه للقافية والنكت الشعبية لضرورة أملتها عليه طبيعة العلاقة الجدلية بين السيد والفرفور ، وليس لمجرد تطبيق مانادى به فى البحث عن قوالب أصيلة يصب فيها مسرحه . ذلك أن المؤلف نفسه عندما كتب مسرحيته التالية «المهزلة الأرضية» كانت مجرد مجموعة من الأكروبات الذهنية ، مقطوعة الصلة بأى عنصر من مادة التراث الشعبى . لقد نجحت مسرحية **الفرافير** بوصفها تجربة فنية أصيلة ، ولكنها أخفقت فى الوقت نفسه فى أن تشق لكاتبها أو لغيره من كتاب المسرح طريقا نحو مسرح مصرى صميم كما أراد لها مؤلفها.وهذا أمر طبيعى ؛ فلا تستطيع تجربة مسرحية أو مجموعة من التجارب أن توجد ذلك القالب المصرى الصميم الذى يبحث عنه بعضهم عبثا . ذلك أن هذا القالب إن وجد فإنما يتشكل طبيعيا من خلال امتداد جذوره فى وجدان الجماهير ؛ فهكذا نشأت الدراما الغربية من خلال احتفالات الناس بأعياد الإله ديونيزيوس وسارت فى تطورها الطبيعى حتى اكتملت على يد كتاب المسرح اليونانى العظام **أسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس** . وكل ما فعله **أرسطو** هو استنباط الشكل من خلال الأعمال الدرامية وحدها . ولقد استطاعت صيغة الدراما اليونانية كما استنبطها **أرسطو** أن تمتد عبر الزمن بوصفها الشكل الوحيد للمسرح القادر على البقاء والتعبير عن وجدان الجماهير والتواصل معهم . وكل المدارس المسرحية الحديثة ، التى نشأت مصاحبة لظروف اجتماعية واتجاهات فكرية معينة ، لم تكن إلا تطويعا للصيغة لتتناسب مع هذه الظروف والاتجاهات . حتى مسرح **بريخت** لم يقم أساسا إلا بوصفه سلبا لهذه الصيغة . ولو أن السامر الشعبى أو المسرح الفرعونى كانا بمثابة صيغ لمسرح حقيقى فلماذا لم ينشأ لهما تراث مسرحى خصب عبر الزمان كذلك الذى كان للدراما الغربية ؟ ثم لنعترف جميعا أن مسرحنا المصرى الحديث استند فى قيامه إلى تقاليد الدراما الغربية . ومافعله **يوسف إدريس** فى الفرافير لم يكن إلا استيحاء لبعض الأساليب أو التيمات الشعبية . وهو لم ينفرد بذلك وحده ؛ فنفس التجربة تكررت عند **رشاد رشدى** فى مسرحيات مثل **«اتفرج ياسلام»** و**«بلدى يابلدى»** ، **وتوفيق الحكيم** نفسه فعل ذلك فى **«الصفقة»** ، التى أفاد فيها من تراث الكوميديا المرتجلة المصرية ثم عاد بعد ذلك إلى مسرحه الذهنى المجرد فى الطعام لكل فم وغيرها ، **وسمير العصفورى** استفاد من التراث الشعبى فى اخراجه لمسرحيات مثل الملك معروف وأبو زايد الهلالى ثم عاد ليقدم ـ تجربة مسرحية مستندة إلى احدى قصص **تشيكوف** وتستفيد من تجارب المسرح الحى الاوربى . وكل هذه المحاولات التى استلهم فيها رجال المسرح المصرى التراث الشعبى لم تكن الإتجارب فنية تقتضيها ضرورات التعبير عند الكاتب أو المخرج ، دون ان تشكل فى الواقع تيارا نحو مسرح مصرى صميم . ذلك لأن هذه التجارب تستند بدورها إلى تراث الدراما الغربية . ولايمكن أن تعد مسرحية مثل **الفرافير أو اتفرج ياسلام أو أبو زيد الهلالى** أكثر مصرية من مسرحيات أخذت مادتها مباشرة من واقع الحياة المصرية واستندت إلى تقاليد الدراما الواقعية مثل **«الناس اللى تحت»** **«وعيلة الدغوى»** **ووالسبنسة»** أو **«المحروسة»** .

ولنعد إلى المسرح الإقليمى ، حيث تشكل ظاهرة البحث عن قالب مصرى للمسرح قلقا حادا لرجالات هذا المسرح . ولابد أن نشير فى هذا المجال إلى تجربة مسرحية ظهرت فى أوائل السبعينات ، عندما قاد عبد الرحمن الشافعى حشدا من المغنين والراقصين الشعبيين من خلال نص يقوم على قصة شعبية عن على الزيبق ، وقدم عملا استعراضيا ناجحا ، شد انتباه الجمهور . ومع أن المسرحية لاتعدو أن تكون لونا من المسرح الغنائى الاستعراضى فإنها فى الواقع كانت أقرب ماتكون إلى روح السامر الشعبى البسيط. واعتقادى أن أحدا لا يستطيع ـ حتى صاحب هذا العرض المسرحى نفسه ـ أن يدعى بأن عبد الرحمن الشافعى قد عثر بهذه التجربة المسرحية على الصيغة المفتقدة لقالب المسرح المصرى الصميم ، التى يمكن من خلالها التعبير عن واقع حياة الجماهير المصرية وطموحاتها فالمسرحية لاتعدو أن تكون نوعا من العروض التى تنتمى إلى مسرح الفرجة ، يقوم على قصة شعبية بسيطة ، تظهر براعة المخرج فى الاستعراض . ومع أن هذه المسرحية ، لم تكن فى مثل شموخ الفرافير فإنها كانت أسعد منها حظا ، لأنها فتحت أمام مخرجها عبد الرحمن الشافعى الطريق نحو منهج وأسلوب فى الإخراج ، استطاع أن يطبقه بنجاح فى عروضه الأخرى ، حتى لقد أطلق بعضهم على هذا المنهج اسم (الطريقة الشافعية) . كذلك فإن هذه المسرحية أو ـ بالأحرى ـ الطريقة الشافعية استطاعت أن تصبغ المسرح الإقليمى كله بصبغتها منذ هذا التاريخ إلى اليوم ، فأصبحت الكثرة الغالبة من عروض هذا المسرح تقوم على قصص التراث الشعبى ، وتتضمن بشكل أو بآخر الغناء أو الاستعراض الشعبى الذى أصبح ملازما لهذه العروض بشكل آلى ، حتى أصبح يشكل مايشبه (الموضة) فى المسرح الإقليمى . حتى لو كانت المسرحية لاتحتمل عنصر الغناء أو الاستعراض فسوف تجد من يقترح إدماجها فى العرض المسرحى. إن الطريقة الشافعية ـ حتى لو افترضنا أن صاحبها قد وجد فيها منهجا لمسرح مصرى صميم ـ قد اقتصر نجاحها على صاحبها وحده ، فى حين أخفق أغلب العروض التى حاولت أن تقلد هذه الطريقة ، التى كانت بدورها تبحث جاهدة عن قالب مصرى صميم للمسرح. ويبدو أن المخرج **عبد الرحمن الشافعى** ، الذى انبثق هذا الأسلوب بصدق من أعماقه ، فضل الاحتفاظ بأسراره لنفسه ، فتخبط مقلدوه فى دياجير الظلمة . ولنتأمل معا ماانتهى إليه أثر الطريقة الشافعية فى المسرح الإقليمى ، كما شهدتها فى بعض عروض عام ٨٠ ـ ٨١ .

وسوف أشير إلى عرضين على وجه التحديد ، هما **«سيف زى اليزل»** ، من إخراج **عباس أحمد** و **«قطة بسبع ترواح»** ، من إخراج **رأفت الدويرى** ، لما بهما من تأثر واضح بالطريقة الشافعية . أما أولهما فقد اعتمد على نص من تأليف **سمير عبد الباقى** ، حاول فيه أن يقوم بإعداد للملحمه دون كيخوتة ثم إلباسها ثوبا عربيا من الملحمة الشعبية **«سيف بن ذى يزن»** . **وهو عمل لاشك بالغ الضخامة،لكن النص افتقد فى الواقع البناء الدرامى السليم** ، فجاء أشبه بالفقرات المتناثرة . وقد عمد المؤلف إلى إضفاء كل ألوان التعقيد والغموض على نصه.وربما كان ذلك محاولة منه لاستعراض العضلات ، أو ربما حدث هذا لأن الشكل لم يتضح لديه بالكيفية المطلوبة . وجاء المخرج فحشد للعرض كل مايستطيع أن يصل إليه من مادة شعبية ، بدءا من الرواة والمنشدين إلى العرائس وخيال الظل ، دون أن يتمكن من أن ينسق بين هذه العناصر جميعها ، وأن يضفرها فى قلب النص المفتقر أصلا إلى الترابط والوضوح، فافتقد العرض بذلك أى قدرة على التواصل مع الجمهور .

ونفس الشيء انتهى إليه عرض المسرحية الأخرى «**قطة بسبع ترواح**» ، الذى حاول فيها مؤلفها ومخرجها **رأفت الدويرى** أن يعود إلى بعض أشكال المسرح الفرعونى . وفى محاولة منه للتأصيل إذابه يجاوز الحد إلى تلفيق أحد الطقوس الفرعونية وإظهارها على أنها تحدث فى واقع قرية مصرية معاصرة ، فانتهى إلى لون من التغريب يتناقض مع ماكانت ترمى إليه المسرحية من إحداث هزة قومية لدى الجمهور . وقد حاول المؤلف أن يحشد فى نصه كل مايستطيع من طقوس فرعونية وعربية ومصرية حديثة ، حتى جاء العرض أشبه بمتحف طقسى ، يحتاج لاستيعابه إلى جمهور خاص من علماء التراث الشعبى . وعلى عادة الطريقة الشافعية حشد المخرج للعرض جمعا من المنشدين الذين يشكلون الزفة الشعبية ، لكنه لم يستطع أن يسيطر عليه ، فاستحال إلى مايشبه الزفة مفتقدا أى إيقاع . إن هذين العرضين ـ برغم كل ماسقناه من نقد لها ـ هما ، بلا شك ، أكثر عروض المسرح الإقليمى التى شاهدتها طموحا . ولاشك فى أن طموح كل من المخرجين الفنى أبعد مدى من الطريقة الشافعية ، لكن الطريقة الشافعية التى حاولا تقليدها هى أكثر اتساقا مع نفسها ، وسيطرة على أدواتها ، فى حين أن كلا المخرجين **عباس أحمد ورأفت الدويرى** افتقدا هذه الميزة فى عرضيهما ، فجاء الإخراج فى كليهما أشبه مايكون باستعراض العضلات ، متمزقا بين محاولة التأصيل واللجوء إلى أكثر أشكال المسرح الغربى تعقيدا .

هذا التمزق يظهر بشكل شديد الوضوح فى عرض عباس أحمد الأخير فى السويس «ليالى الحصاد» ، حيث بدأ المخرج بشكل السامر ثم انتهى باللجوء إلى الآلية . ولاشك أن الآلية تتناقض تناقضا تاما مع شكل السامر البسيط . إن مسرحية الفرافير لم تحقق طموح كاتبها فى شكل مسرح مصرى صميم ، ولكنها مع ذلك جاءت عملا شامخا ؛ لأن مبدعها استطاع أن يصهر فيها كل ثقافته وخبراته وتجاربه المحلية ، وأن يجعل الشكل متسقا مع نفسه ولأنها خرجت بصدق من أعماق فنان مبدع فقد كانت عملا أصيلا بكل المقاييس .

وبهذا المعنى يمكن أن نفهم معنى الأصالة فى الفن . أما كل تلك المحاولات المتعمدة لما يسمى بالتأصيل فلا تعدو أن تكون استعراض عضلات ، ولن تكشف إلا عن ضحالة موهبة أصحابها أو تمزقهم ، ولسوف يطويها النسيان .

ويجرنا الحديث عن عرض مسرحية (**ليالى الحصاد**) **لعباس أحمد** الى مشكلة تؤرق كثيرين من متفرجى المسرح الإقليمى ، تفجرت بشكل سافر فى الندوة التى صاحبت العرض وحضرها عدد من نقاد المسرح ، ألا وهى مشكلة الغموض ، التى نلتقى بها أحيانا فى بعض عروض هذا المسرح الذى يفترض أنه يقدم إلى بسطاء الناس فى الأقاليم . فلقد اتفقت أراء كثير من هؤلاء النقاد على أنه جاء غامضا بدرجة تجعله لايصلح إلا لأن يقدم فى مسرح تجريبى ، كمسرح الطليعة فى العاصمة ، لا فى مسرح جماهيرى كالمسرح الإقليمى . ومرة أخرى نعود إلى المعادلة الصعبة فى التوفيق بين طموح فنان المسرح الإقليمى وطبيعة هذا المسرح المرتبط أساسا بجماهير الناس فى مجموعها وفيهم الأميون من الفلاحين البسطاء . ولقد سبق أن رفضنا صيغة المسرح الذى لايقدم عروضه إلا على مستوى سطحى أو مباشر أو تعليمى ؛ فمثل هذا المسرح لاينتمى إلى الفن فى شىء . وبالمثل فإن العرض المسرحى العاجز عن التواصل مع الجمهور فى عمومه هو بعيد عن روح المسرح وطبيعة رسالته . فإذا كنا قد رفضنا السطحية والمباشرة والتعليمية ، ورغبنا فى مسرح قادر على التواصل مع الجمهور ، فلا شك أنه لابد أن تتوافر لهذا المسرح قيم جمالية معينة وإحدى هذه القيم هى الغموض . والغموض فى الفن . Ambiguity ـ كما عرفه الناقد **إمبسون** بوضوح ـ هو وفرة المعنى ؛ أى أن العمل لايقدم على مستوى الدلالة المباشرة ، بل يكون له أكثر من بعد ، وهذا ما يفرقه عن العمل غير الفنى . لكن الغموض الفنى لايعنى فى الوقت نفسه أن يتحول العمل الفنى إلى معضلة محيرة ، إذ إنه يصبح عيبا عندما يكون نتيجة لضعف الأفكار التى تحاول أن تغطى عجزها بالغموض المتعمد .

والذى لاشك فيه أن عرض (**ليالى الحصاد**) إنما ينتمى إلى هذا النوع الذى تحول فيه الغموض إلى عيب . وقد ذكر الناقد أحمد عبد الحميد فى الندوة التى صاحبت العرض أن هذا النص الذى كتبه **محمود دياب** منذ أكثر من اثنتى عشرة سنة والذى عرض أكثر من مرة ، لم يلاق فى أيها أى استجابة جماهيرية ، إنما يكشف عن عيب فى النص نفسه ، وفى قدرته على التواصل مع الجمهور ، ومن جهة أخرى فإن تمزق مخرجه بين صيغة السامر البسيط وآليات الإخراج المعقدة ، جعل العرض يفتقد التناسق فى الشكل ، فضاعف ذلك من عجزه على التواصل . وهذا العجز يلازم العرض قطعا ، سواء تم العرض فى مسرح محدود للمثقفين كمسرح الطليعة ، أو فى مسرح يقدم للجماهير العريضة كالمسرح الإقليمى لأنه عجز يتعلق بالعرض نفسه وليس المشاهد. ولاأظننا مطالبين بأن نصف هذا العرض بأنه عرض تجريبى لمجرد هذا العجز ؛ فليس كل عرض تجريبى عرضا غامضا مفتقدا بالضرورة للتواصل مع جمهوره . كذلك فنحن لانتفق مع رأى الأستاذ **أحمد عبد الحميد** فى أن العروض التجريبية مرفوضة على إطلاقها فى المسرح الإقليمى ، بل إن التجريب يمكن أن يكون أحد الوسائل المهمة لخلق مسرح جماهيرى ناجح .

ولو كان عرض مسرحية «**ليالى الحصاد**» مقصودا به حقا أن يقدم فى مسرح محدود للمثقفين فى العاصمة لربما أعفى صاحبه من كثير من اللوم الذى وجه إليه عندما قصد أن يخرجه للمسرح الإقليمى ، ذلك أنه وهو يخرجه لهذا المسرح ـ حتى ولو قصد إلى التجريب ـ كان عليه وهو ينتقى النص ويخرجه أن يضع فى حسابه بشكل رئيسى أنه يقدم عمله للجماهير العريضة فى أقاليم مصر . ولكن يبدو أن بعض مخرجى المسرح الإقليمى لايضعون هذا الأمر فى حسابهم وهم يخرجون أعمالهم ، بل يبدو أنهم ـ لانتمائهم إلى المسرح الإقليمى ـ يلجأون بسبب هذه الحساسية وحدها إلى الغموض والتعقيد المتعمد ، متناسين أن الفن العظيم هو الفن البسيط والموفور المعنى فى الوقت نفسه ، وأنه كى يتحقق يحتاج إلى موهبة وجهد عظيمين .

على أن الغموض فى بعض عروض المسرح الإقليمى لا يتأثر فقط بما أشرنا إليه من أسباب ؛ فهناك أحيانا الرغبة فى مخاطبة الجمهور بأمور قد يتصور صاحبها أنها ربما لاتفلت من الرقيب . وهو نوع من المسرح يسمى عادة بمسرح الإسقاط ، وقد نشأ هذا المسرح فى مصر منذ الستينات



نتيجة للرقابة السياسية الصارمة ، التى دفعت كثيرا من كتاب المسرح إلى التلميح بما لم يكونوا يستطيعون قوله صراحة ووضوحا . ومع أن مسرح الإسقاط غالبا لا ينتج إلا مسرحا محدود القيمة الفنية فقد يكون له ضرورة قومية عندما يكون ملجأ أمام الفنان لمخاطبة جمهوره بما لا يستطيع التصريح به . وطبيعى أن الفنان فى هذه الحالة لا يضحى بالقيم الفنية لعمله فى سبيل هذه الرسالة ، بل إنه يضحى بما يكفل للعمل خلوده ؛ ذلك لأن مسارح الإسقاط ـ إلا فى استثناءات قليلة ـ تكون مرتبطة بقضايا وقتية ، يفقد العمل بعدها قيمته مادام لم يعد لهذه القيمة وجود . وإنه لمن المدهش جدا أن مسرح الإسقاط قد بقى أثره ونحن فى بداية الثمانينيات ، بعد أن تغيرت الصورة كثيرا فأقيمت فى البلاد معارضة تستطيع أن تمارس عملها فى صراحة . ومن الطبيعى أن ما يقال فى مقال هو أجدى مما تقوله المسرحية تلميحا . كذلك مما يزيد من دهشة المرء أنه فى الوقت الذى يقدم فيه المسرح القومى المصرى عملين للكاتب سعد الدين وهبة ينتقدان المجتمع فى وضوح وشراسة ، وهما **«سيادة المحافظ على الهوا»** **«وسهرة مع الحكومة»** ، مازال بعض فنانى المسرح يلجأون إلى التلميح بما يستطيعون قوله فى النور .

لكنها يبدو أنها التركة التى ورثناها من مسرح الستينات ، والتى لم نستطع أن نتخلص منها بسبب أوهام أو عقد نفسية مازالت فينا . لكن هذه الأوهام والعقد ليست من نصيب المسرح الإقليمى وحده بل مازلنا نلتق بها فى عدد من عروض المسرح المصرى ، حتى التى يقدمها القطاع الخاص ، والتى تجد فى التلميح أحيانا وسيلة لا سترضاء بعض أفراد الجمهور . ولعل من الآثار الضارة الواضحة لمسرح الإسقاط ما انتهى إليه الحال من الابتذال لرمز مصر ، حيث أصبح يرمز لها فى مثل هذه العروض بامرأة تكون أحيانا بهية وتارة خضرة ومرة نبوية الخ ، حتى أصبح الجمهور من فرط اعتياده هذا الرمز يسقطه أحيانا على شخصية قد لا يخطر ببال المؤلف أن يجعلها معادلا للرمز . وهذا مثل لما يتركه مسرح الإسقاط من استجابة سيئة فى نفس الجمهور .

إن فنانى المسرح قد يلجأون إلى الإسقاط ـ كما ذكرت ـ على حساب فنهم ، لكن المسرح الحقيقى هو ما يتجاوز القضايا الجزئية والمحددة إلى قضايا الإنسان الأشمل والأرحب . وهذا ما نأمل أن يكون عليه مسرحنا المصرى إذا ما استطاع أن يتخلص من بعض عقده وأوهامه .

لكن تأثر المسرح الإقليمى بمسرح الإسقاط يبدو أثره قويا فى القالب الذى انتهى إليه هذا المسرح . فمن المعروف أن مسرح الإسقاط يعتمد على معالجة حادثة من التاريخ أو أسطورة أو حكاية خيالية (فانتازيا) ليسقط من أحداثها على العصر . ومع أن كثيرًا من عروض المسرح الإقليمى لم يخرج لهذا الهدف على التعيين ، فإن الكثرة الغالبة منها قد انتهت إلى نفس المادة التى يستخدمها مسرح الإسقاط ، فأصبحت أحداث التاريخ والقصص والأساطير الشعبية هى المادة الرئيسة التى تقوم عليها هذه العروض بعد أن انتهت إلى المقاطعة شبه التامة للواقع . وربما ساعد على ذلك انتشار تيار الرغبة الجارفة فى التأصيل ، حتى صار الأمر كما أشرنا من قبل ـ بمثابة الموضة فى المسرح الإقليمى . فالقصة لابد أن تكون تاريخية أو من الأدب الشعبى ، تصاحبها الموسيقى والرقصات الشعبية . وغالبا ما يدور الموضوع حول «تيمة» الحاكم والمحكومين ، والقضايا المطلقة للظلم والعدل . وقد كان هذا واضحا فى مهرجان المسرح الإقليمى فى عام ٨٠ ، فمسرحيات مثل **«سيف زى اليزل»** **«وقطة بسبع ترواح»** ، **«والملك هو الملك»** ، **«وعالم على بابا»** ، **«وبلغنى أيها الملك»** ، **«وأمر إفراج»** ، **«وشبيك لبيك»** ، كلها تحمل نفس الملامح ، وتدور حول نفس الموضوع . ومع أن استلهام التاريخ أو القصص الشعبى مادة للتعبير المسرحى هو أمر لاغبار عليه فى حد ذاته ، فإنه عندما يتحول إلى شبه تيار جارف ، ويكون هناك إصرار على نفس الصيغة حتى لو لم تلاق مثل هذه العروض أى نجاح يذكر ، فإن الأمر يتحول

إلى ظاهرة غريبة . لقد قام المسرح اليونانى القديم على معالجة لأساطير الآلهة الإغريق فى علاقتهم بالبشر ؛ ولكن هذه الآلهة كانت حية فى وجدان الشعب الإغريقى الذى كان يمثل هو وآلهته وحدة واحدة ؛ بل إن القصص التى قامت عليها هذه المسرحيات كانت قصصا معروفة لدى العامة من الشعب ، بل كانوا يحفظونها عن ظهر قلب . فهل العالم الذى تقدمه عروض المسرح الإقليمى هو عالم مرتبط وجدانيا بحياة الشعب المصرى ؟ وهل يجد فيه نفسه حقا ؟

إذا تغاضينا عن أن الكثير من هذه العروض هابط المستوى فإن الواقع يدلنا على أنها لاتلاقى استجابة جماهيرية تذكر . وهذا ما بدا واضحا فى المهرجان الذى سبقت الإشارة إليه ، والذى قدمت فيه بعض تلك العروض التى أشرت إليها . وحتى لو كانت هذه النوعية من العروض تلاقى فى وقت ما بعض النجاح الجماهيرى فإن الاستمرار على نفس الخط قد أفقدها جدتها ، وصرف الجمهور عنها (كما اعترف بذلك الأستاذ **سيد الباجورى** مخرج عرض «وظيفة شعرها أصفر» فى ندوة بنها التى سبق أن أشرت إليها) . ولا أنسى تعليقا لأحد المشاهدين من هواة المسرح ، الذى تتبع عروض ذلك المهرجان بالمشاهدة ، إذ قال : **أحس أن هذه العروض تقدم لى جوا غريبا ، وعندما سألته عن السبب قال : إنى لا أرى فيها نفسى ؛ وهى فى الواقع لا تعالج أمور حياتنا . ولست أجد تعليقا أفضل على مثل هذه العروض مما قاله ذلك المشاهد** . نعم لقد ضاق المسرح الإقليمى بنصوص مثل «**آه يابلد**» ، وهو فى هذا على حق ، ولكنه بدلا من أن يقدم معالجة لواقع حياتنا ، تحرك آليا ، محددا ذاته فى نطاق قالب معين للعرض ، تاه فيه وسط ليالى ألف ليلة وليلة ، وعالم **الجبرتى** ، وطقوس المعبد الفرعونى .

لكن الأمر المؤسف عند بعض فنانى المسرح الإقليمى هو هذا الإصرار على التغريب والغموض المتعمد . ففى الندوة التى صاحبت عرض (**ليالى الحصاد**) وقف أحد مخرجى الأقاليم يقول فى تحد (نعم ، نحن المبدعين ، مخرجى الثقافة الجماهيرية ، مصرون على أن نخاطب الشعب بالغموض) . ولعلى أقول لهذا المخرج «نعم ياسيدى فلتصروا ، حتى ينصرف عنكم الناس وتغلقوا أبواب المسرح» . لقد حاولت أن أجد تفسيرا لمثل هذا الإصرار على الغموض والتغريب المتعمد ، فى الجرى وراء الموضة ، وفى بعض الحساسيات والأوهام والعقد النفسية . ولعل أحداً يستطيع أن يقدم لنا تفسيرا أكثر إقناعا .

على أنه إذا كان هناك بعض عروض المسرح الإقليمى التى تقصد إلى التغريب والغموض عمدا ، مثل «**ليالى الحصاد**» «**وقطة بسبع ترواح**» على أحد طرفى القوس المسرحى فإنه على الطرف الآخر هناك بعض لم يجاوز مستوى السطحية والسذاجة ، مثل «**شبيك لبيك**» «**والمماليك**» . وبين الطرفين يكاد يكون هناك فراغ كبير ، إذ لا نلتقى إلا نادرا بنوعية من العروض الجيدة المستوى ، القادرة على التواصل الحى مع جمهورها ، مثل العرض الرائع الذى قدمته مؤخرا فرقة دسوق بعنوان (أمر إزالة) ، والذى يعالج من واقع البيئة قضية انتشار الدجل والشعوذة وسيطرتها على عقول الناس فى مجتمع متخلف . لقد قوبل هذا العرض بما يستحقه من إعجاب لدى الجمهور بشكل قلما نجد له نظيرا ؛ لأن مادته جاءت أساسا مع واقع حياة الناس ، ولأنه قد توافر له جماعة من الفنانين الجادين الذين يفهمون طبيعة المسرح ورسالته . كذلك أيضا قد نلتقى أحيانا بعروض ذات طموح هائل ، على نحو يجعل أحدها فخرا للمسرح المصرى كله ، مثل عرض «**الملك هو الملك**» ، الذى بلغ مستوى متميزا فى الأداء والإخراج . لكن الفراغ يظل قائما ليكشف عن الأزمة التى يعيشها المسرح الإقليمى من حيث إنه يغطى بنشاطه مساحة من الوطن تفوق كثيرا ما هو منوط بمسارح العاصمة . وإذا كنا نلتمس للمسرح الإقليمى العذر من حيث إنه يعانى ـ كباقى المسارح الأخرى ـ من ندرة النص الجيد ، فإننا لا نستطيع أن نلتمس له كل العذر ؛ فالمشكلات البيروقراطية ، والمواصفات التجارية ، قد تحول بين بعض النصوص الجيدة التى لا نشك فى توافرها لدى المؤلفين المصرين وبين خشبة المسرح . ولكن المسرح الإقليمى ، الذى لا يعانى كثيرا من مثل هذه المشكلات ، يمكنه ، بشىء من الجهد والتخلص من بعض العقد النفسية وربما الشللية أحيانا ، أن يسعى إليها ويحصل عليها . كما أن المسرح الإقليمى يمكنه أن يستمد من تراث مسرح القطاع العام الضخم ، (والذى يرفضه هو نفسه لأسباب لا نعلمها ، مع أنه يستطيع ـ عن هذا الطريق ـ أن يحل أزمته) . والواقع أن هناك كثيرا من النصوص التى قدمت على مسارح العاصمة لكبار مؤلفينا ، لا يعلم جمهور الأقاليم عنها شيئا ، أو حتى الشباب من الجيل الجديد الذى لم يعاصرها .

إن لدى المسرح الاقليمى منبع لا ينفد ؛ وهو يستطيع أن يعود إليه إذا أراد . ولا نستطيع أن ندعى أن المسرح الإقليمى لم يلجأ إلى الريبرتوار ، ولكنه يختار منه ما يناسب القالب الذى تعلق به دون غيره . فنصوص مثل «**حفل على الخازوق**» «**وعالم على بابا**» تعالج مرارا وتكرارا ، فى حين أن نصوصا أكثر جودة مثل «**عيلة الدوغرى**» **أو** «**كوبرى الناموس**» **أو** «**اتفرج ياسلام**» نادراً ما تمس .

ومع أن تجربة التمصير التى يلجأ إليها المسرح الإقليمى حلا لمشكلة النص ليست بالمستحبة ، فإنه فى حالة اللجوء إليها من المفضل أن يتم تكليف كتاب يتمتعون بقدر من الثقة فى مستواهم الفنى ؛ لأن بعض العروض التى شاهدتها لنصوص ممصرة فى المسرح الإقليمى كانت دون المستوى الجيد ، مثل «**الغريب**» «**وبحر العجب**» . وحتى لو لم يجد المسرح الإقليمى النص الجيد اللازم له فإنه ، بوصفه مسرح هواة لا محترفين ، يستطيع أن يعمل بأسلوب المسرح الجماعى ، ويخلق عروضه بنفسه ، دون ما حاجة للمؤلف . وعندئذ يستطيع أن يعالج من القضايا ، ويخلق من الأشكال ، ما لا قبل لأسلوب المحترفين التقليدين به . وهذا يجرنا إلى الحديث عن آخر مشكلات المسرح الإقليمى وأهمها ، وهى نوعية أسلوب العرض .

لقد سبق أن أوضحنا أن المسرح الإقليمى هو أساسا مسرح هواة ، بمعنى أن أغلب العناصر العاملة فيه من مخرجين وممثلين ومصممى ديكور .. الخ . يتخذون من العمل بالمسرح هواية لهم ؛ فأغلبهم ليسوا متفرغين أو عاملين بالمسرح يتقاضون أجورا نظير عملهم . صحيح أن عروض المسرح الإقليمى مدعومة ، بمعنى أنه يتاح لها ميزانية ولو

بسيطة ؛ وهو مالا يتوافر لمسارح الهواة . كذلك نجد أن بعض أولئك العاملين فى هذا القطاع المسرحى هم من موظفى الدولة المتفرغين للعمل المسرحى . وصحيح أن النصوص المقدمة إلى هذا المسرح ليست هبة من أصحابها بل يتقاضون مقابلا عنها ، وكذلك يتقاضى المخرجون مكافأة عن عروضهم ، ولكن البنية الرئيسية للمسرح الإقليمى تتشكل أساسا من الهواة .

وإذا كان المسرح الإقليمى هو مسرح هواة مدعوم من الدولة بهدف تقديم خدمة مجانية للجمهور ، فإنه إذن لا يختلف عن مسارح الهواة إلا فى أنه يلق هذا الدعم . هذا ما يجعل مهمته أكثر سهولة من مسارح الهواة الأخرى ، التى تتحمل فرقها كل العبء ، وفى الوقت نفسه يلقى على هذا المسرح مسئولية أكبر ، لكن أسلوب العرض فى كل منهما لا يفترق من حيث الطبيعة . وهو يختلف ـ بلا نزاع ـ عن مسرح المحترفين ، بما فيهاء ذلك المسرح التابع للدولة .

إن مسرح الهواة يختلف أساسا عن مسرح المحترفين من حيث إنه لا يمتلك فى أغلب الأحوال خشبة مسرح ثابتة ، يقدم عليها عروضه ، بل إنه ربما لا يرغب فى ذلك على الإطلاق ؛ فهذه النقيصة تعد بالنسبة للهواة ميزة ؛ إذ إنهم غالبا ما يرغبون عن تقديم عروضهم بالشكل التقليدى ، ويؤثرون تقديمها بأسلوب غير تقليدى فى أماكن التجمع الجماهيرى : فى النوادى والمتنزهات العامة والحقول والمقاهى وعلى الشواطىء وفى الساحات . وهم فى معظم الأحيان لا يهتمون بإقامة منصة عرض ، بل يأخذ العرض غالبا شكل الحلقة ، فيكون أشبه بمسرح «الأربنا» الذى أصبح بمثابة الشكل الرئيسى للعروض المسرحية على امتداد العالم .

ومسرح الهواة عندما يفعل ذلك إنما يرغب فى أن ينقل رسالته إلى الجماهير ؛ وهى نفس الرسالة التى للمسرح الإقليمى كما نتصورها ، أى غزو الجماهير فى عقر دارها بالمسرح .

لكن لنتأمل أسلوب العرض فى واقع المسرح الإقليمى المصرى بوصفه أساسا مسرح هواة . إننا فى أغلب الأحوال ـ باستثناء عروض قليلة تعمل بأسلوب الهواة ـ نجد أن عروض هذا المسرح تتناقض مع نفسها ، وتقدم بنفس الشكل التقليدى لمسرح المحترفين . ومع أن أغلب عواصم المحافظات ومدنها الكبرى لا تملك مسارح ثابتة مجهزة فإن الإصرار على العرض التقليدى لا يتزعزع فى المسرح الإقليمى ؛ إذ إنه حتى لو لم توجد دار للمسرح ، مجهزة وثابتة ، فالفرقة تتحايل بكل الوسائل من أجل الحصول عليها وإن اقتضى الأمر تأجيرها بأسعار ربما كانت باهظة . ومع كل هذا السعى الدؤوب للحصول على مسرح لتقديم العرض فإن هذا العرض قد لا يجاوز فى أغلب الأحيان أياما معدودة ؛ إما لأنه يكون قد استهلك جمهوره من المدعوين ، وإما لأن إمكانية العرض على المسرح لا تجاوز هذه الأيام بالتحديد . وكم أحزننى أن علمت أن عرضا مثل «**قطة بسبع ترواح**» ، الذى أقيم فى العام قبل الماضى بالفيوم ، لم يجاوز عدد ليالى عرضه الثلاث ، برغم الإنفاق عليه فى سخاء ، وبرغم الجهد الذى بذل فى إخراجه . ذلك لأن مجلس المدينة الذى تتبعه الدار المسرحية لم يسمح إلا بهذه الفترة المحدودة .

ويرى كثير من المتابعين لعروض المسرح الإقليمى فى مصر أن الليلة الواحدة لأحد هذه العروض تكلف أحيانا نفقات أعلى من الليلة الواحدة لأحد عروض المسرح القومى ، حتى لو افترضنا أن الذاهبين إلى المسرح القومى جميعا مدعوون .

والأمر الآخر الذى يثير الاندهاش فى عروض المسرح الإقليمى المصرى هو الاتجاه نحو عروض الإنتاج الكبير ، مع أن مسارح الهواة غالبا ما تتجه نحو العكس .. وهم عادة عندما يقومون بإنتاج مسرحية يبحثون عن النص الذى يمكن أن يعطى الفرقة الفرصة فى أن تجد لكل ممثل فيها دورا . وربما لهذا السبب يمكن أن ينبذ نص جيد ؛ لأنه لا يعطى الفرصة إلا لثلاثة أو أربعة من الممثلين . وليس هذا فحسب ، بل إن المخرجين لهذه الفرق ـ طبقا للقالب الذى انتهى إليه المسرح الإقليمى ـ سرعان ما يضاعفون عدد الممثلين بإضافة المنشدين والراقصين أو لاعبى العرائس . وبهذا ينتهى الأمر إلى عرض ضخم ، قد تعجز أغنى الفرق المسرحية المحترفة عن تحمله . وفى النهاية نجد المخرجين يتباكون بسبب ضعف الإمكانات المتاحة لعروض كلفوا أنفسهم لإخراجها جهدا هو فوق طاقتهم أو طاقة الفريق الذى يعمل معهم . ولو كان الدعم المتاح لهذه الفرق الإقليمية كبيرا بالقدر الذى يتمناه مخرجو المسرح الإقليمى فإن النتيجة حتما ستكون واحدة بالنسبة لعروض الإنتاج الكبير فى مثل هذا المسرح . ذلك أن هؤلاء المخرجين حتى لو كانوا قد بلغوا أعلى مستويات الحرفية لفن المسرح ـ وهو الأمر الذى ينبغى أن نعرف جميعا أنه ليس صحيحا ، على الأقل بالنسبة لأغلبهم ـ فإن سيطرة المخرج على مجموعة الممثلين الهواة فى عرض كبير لن تكون كافية بالقدر الذى يظهر مثل هذا العرض بالمظهر اللائق . كذلك فإن إمكانات فريق الممثلين الهواة ، الذين يكاد أغلبهم لا يعرف أوليات المسرح ، سوف تعجز فى مثل هذا العرض عن أن تصل إلى المستويات المطلوبة من الجودة . والنتيجة غالبا فى مثل هذه العروض تكون متواضعة جدا .

إننا لا ننكر أن هناك محاولات كثيرة فى فرق المسرح الإقليمى نحو نوع من الانتشار كتبادل الزيارات بين الفرق بعضها والبعض الآخر ، أو نقل الفرق لتقديم عروضها فى بعض قرى المحافظة أو فى المهرجانات المختلفة ، مثل المهرجان الذى يقام فى «السامر» أو مهرجان العريش ، أو باستضافتها لتعرض على أحد المسارح فى القاهرة ، ولكنها جميعا محاولات محدودة ، يقف أمامها جميعا ضخامة عدد الفنانين المشتركين فى العرض ، ووسيلة إعاشتهم فى المدن التى ينقلون إليها ، إلى جانب الصعوبة فى نقل الديكورات التى لا تكون غالبا فى شكل مبسط يسهل حمله ونقله . وهذا كله يحول دون الانتشار المطلوب لفن المسرح الذى هو المهمة الأولى للمسرح الإقليمى .

إن ما نطمع فيه حقا هو شىء أكبر من ذلك كثيرا . لانريد مجرد عروض تقدم فى ليال لا تجاوز أصابع اليد الواحدة ، أو يكون انتشارها أفقيا محدودا يجىء تبعا للصدفة أو لمبادرات فردية ، وإنما نريد عروضا يتمكن من مشاهدتها الآلاف . نريد لمسرحنا الإقليمى أن يغزو الملايين من أفراد الشعب ، بل أن يصل إلى كل فرد فيه . ولكى نصل إلى هذا

الهدف علينا أن نعمل بروح صاحب العقيدة المتعصب المصر على أن يعتنق كل إنسان عقيدته . إن المسرح هو قدرنا وعلينا أن نحمل صليبنا فى عناد . إن رسالتنا ليست فقط العمل على توعية جماهير شعبنا من البسطاء والأميين فى أعمق أعماق الريف بل أن نقاوم فى استماتة الأثر المخرب لذلك الجهاز الإليكترونى المخيف القادر على أن يصل برسالته المضادة إلى كل بيت فى سهولة ويسر . إن الجهد البشرى الذى تحفزه إرادة صلبة وعقيدة راسخة ، يستطيع أن يكون أسرع انتشارا وفعالية حتى من الأثير .

ولكى نحقق ذلك بوصفنا جنودا عاملين فى حقل المسرح الإقليمى علينا أن ننبذ كبرياءنا وحساسيتنا بأننا لا نقل شأنا عن المسرحيين المحترفين ، وأننا قادرون على أن نفعل ما يفعلون ، فى حين أننا يجب ألا نفعل ما يفعلون ، لأن رسالتنا تختلف . فليس المطلوب أن ندخل معهم فى مباراة نثبت فيها تفوقنا عليهم ، بل المطلوب أن نمضى فى طريقنا المختلف بوصفنا هواة وأصحاب رسالة عاملين فى حقل المسرح الإقليمى . علينا ـ قبل كل شىء ـ أن ننبذ إحساسنا بتضخم الذات ، وأن نفرغ من الإنتاج الكبير الذى لا قبل لنا به ، وليس هو مجال عملنا ، إلى الإنتاج الصغير البسيط . لتكن عروضنا لا تجاوز الساعة ، ولكن لنتقنها . لنتجه إلى مسرحيات الفصل الواحد ، التى أهملناها تماما لأنها لا تشبع غرورنا . إن هذه المسرحيات التى لا يشتمل عرض إحداها إلا على عدد محدود من الممثلين هى أفضل العروض التى يمكن أن نسيطر عليها وأن ننقلها فى يسر لتعرض فى التجمعات الشعبية المختلفة لشعبنا ؛ إذ ليس المطلوب هو أن نحقق ذواتنا من خلال أحد العروض ، بل أن نحققها من خلال الانتشار الواسع المدى لعروضنا الجيدة بين الجماهير . علينا ألا نسعى فى استماتة للحصول على دار عرض نقدم فيها عروضنا بالأسلوب التقليدى ، ولكن لنسع فى استماتة إلى أن نجعل الدولة توفر لنا العربات التى تنقلنا مع ديكوراتنا البسيطة إلى مناطق تجمع الجماهير ، لنعرض عليهم فننا بأسلوب المسرح الفقير . إننا بهذا الأسلوب سنكون قادرين على الإفادة من كل أفراد الفريق فى أكثر من عرض ، لا فى عرض واحد كبير قد ينوءون بحمله .

وإنه لمن الغريب أننا فى الوقت الذى نبحث فيه عن صيغ لتأصيل مسرحنا ، مثل السامر أو عروض الحواة ، نسعى لتقديم عروضنا على خشبة المسرح الغربى بشكله العتيق ، حتى لو التجأنا إلى مثل هذه الصيغ نفسها ، وليس عرض فرقة السويس **(ليالى الحصاد)** إلا نموذجا لهذا التناقض الغريب ، ويزداد هذا الأمر غرابة عندما نعلم أن عروض الهواة فى الغرب قد أصبحت تقدم من خلال أساليب تشبه هذه الصيغ التى نتشدق بها كثيرا ولا نعرف كيف نستخدمها الاستخدام الأمثل . لقد سبق أن تحدثت عن أن التجريب لا يتناقض وطبيعة المسرح الإقليمى . وأضيف إلى ذلك أنه الوسيلة المثلى لحل كثير من مشكلات هذا المسرح . ولكنى لا أقصد بالتجريب فى المسرح الإقليمى أن يكون تجريبا مطلقا ، كذلك الذى يمكن أن يقدم لفئة محدودة من المثقفين ، ولكنه التجريب الذى يضع فى اعتباره تحقيق الشكل الأمثل لتواصل العرض مع جمهور تمتد قطاعاته من قمة المثقفين إلى أدنى درجات الأمية . وليس هذا فحسب ، بل علينا أن نضع فى حسابنا الآثار الضارة التى نجمت لدى الجمهور من مشاهدة كوميديات القطاع الخاص التى تعرض دائما من خلال جهاز التليفزيون جنبا إلى جنب مع المسلسلات الرديئة . إننا لو تغاضينا عن ذلك فسنكون كمن يضع رأسه فى الرمال . وعلينا أن نخلص جمهورنا شيئا فشيئا من أثر تلك الاستجابات السيئة ؛ فلا داعى لأن نقدم إليهم عروضا شديدة الجفاف ؛ لأنهم لن يستجيبوا لها حتما . وإذن فلنخلص عروضنا من التعقيدات والتعميات والتعميات المعقدة ؛ ولنجعلها بسيطة ممتعة بقدر ما نستطيع ؛ ولنتأكد أن العمل الفنى الجيد هو الذى يقدم نفسه فى سهولة إلى الجمهور ، لا العمل الذى يتعالى على جمهوره . ولتكن الصيغة التى توفق بين البساطة والعمق هى دليلنا . ولن نصل إلى أعمال بهذا المستوى إلا إذا تركناها تنضج فى بطء . أما إذا قدمنا عروضا تتعمد الغموض والتعقيد ، فسوف تكون النتيجة الحتمية هى أن يهرب جمهورنا إلى الإسفاف الذى نحاربه .

لقد سبق أن أشرت إلى أن محاولة التصدى للمعادلة الصعبة فى إيجاد نوعية من العروض تصلح لأن تقدم لساكنى الحضر كما تقدم للأميين من الفلاحين فى ريفنا يمكن أن تثرى ليس فقط تجارب المسرح الإقليمى بل المسرح المصرى كله ، ذلك أن التصدى لهذه المعادلة لن يكون إلا بالبحث عن الصيغة الصعبة التى توفق بين البساطة والعمق . فإذا كان التصدى لهذه المعادلة هو بالبحث عن تلك الصيغة الصعبة فإننا نكون قد جعلنا من مسرحنا المصرى تجربة بالغة العمق والثراء .

إن الفلاحين وحتى الأميين منهم لا تنقصهم التجربة الإنسانية العميقة ، برغم قدرهم الذى حال بينهم وبين التعلم . والمسرح لا يتخاطب معنا إلا بهذه اللغة الإنسانية . والفلاحون ـ برغم أميتهم ـ قد نجدهم أقدر حتى من أهل الحضر فى التفاهم بالتلميح لا بالتصريح . وتلك أيضا هى طبيعة لغة المسرح ؛ ففن المسرح إذن قادر على أن يخاطب الأميين من الفلاحين كما يخاطب أعلى الناس ثقافة ، مادامت التجربة الفنية ذاتها ناضجة . كل ما فى الأمر أن المثقف ـ بحكم مداركه الواسعة التى اكتسبها من التعلم ـ قد يصل من التجربة المسرحيه إلى مستويات أعمق من تلك التى يصل إليها غيره . لكن كلا من المثقف والفلاح الأمى سوف يضيق حتما بالتجربة المسرحية غير الناضجة ، التى تغطى ضحالتها باستعراض العضلات . كذلك قد تستطيع بعض المسرحيات ذات الاهتمام المحدود أن تخاطب المثقفين وحدهم ، فى حين أن المسرحيات ذات الاهتمامات الإنسانية الشاملة يمكن أن تخاطب الفريقين . فمسرحية مثل **« بيجماليون » لتوفيق الحكيم** ، التى تناقش العلاقة بين الفنان مبدعا وعمله الفنى إنما تخلق اهتماما ذهنيا محدودا ، ولن تخاطب إلا فئة المثقفين . وهذا هو الحال مع مسرحية مثل **« الوافد »** ، التى تقصد إلى مهاجمة نظام سياسى بعينه . وأيضا مسرح العبث الذى يعرض وجهة نظر معينة فى حياة الغرب بعد الحرب العالمية الثانية ، هو مسرح يثير اهتماما محدودا ، ولن يستمتع به إلا المثقفون .

لكن مسرحية بالغة العمق والبساطة مثل **« الفخ » لألفريد فرج** ، يمكنها أن تخاطب كلا من المثقف والأمى ، بل تستطيع أن تخاطب الإنسان فى كل زمان ومكان ، فهى وإن كانت تقوم على تجربة شديدة المحلية فإنها تهتم بإبراز التجربة الإنسانية فى شمولها . علينا أن نقدم فى عروضنا مثل

هذه النصوص ؛ وسنجدها بالوفرة المطلوبة ليس فى تراث مسرحنا العربى فحسب بل فى المسرح العالمى . نعم ، إن الفلاحين جديرون بأن يستمتعوا بتراث المسرح العالمى حتى بدون تمصير .. ولا ينبغى أن نستكثر عليهم أن نقدم لهم حتى مسرح شكسبير ؛ فمسرح شكسبير يحظى باهتمام إنسانى خالص ؛ وهو قادر على مخاطبة الفلاح ؛ بل إن الحدوتة الممتعة التى يتضمنها عادة مسرحه من المؤكد أنها ستلاقى استحسانه . فلنقدم له إذن مسرح **شكسبير** باللغة الدارجة ، مع شىء من الإعداد الذى يناسبه ؛ وليكن التقديم من خلال شكل السامر . إنها تجربة جريئة ولكننا فى حاجة حقا إلى هذه الجرأة فى تجاربنا المسرحية فى الأقاليم . ومن المؤكد أنها لو نجحت فإنها لن تثرى تجربتنا الإقليمية فحسب ، بل تجربتنا المسرحية بشكل عام . نعم يجب أن نقدم فن التراث العالمى للفلاحين بشكله دون أن تعبث به أيدى التمصير . ولننبذ التجارب الفجة والسطحية التى تقدم إليهم ؛ فمن المؤكد أن مسرحية هابطة مثل «**جامسوسة عبد الباسط**» لن تنمى فيهم إلا استجابة سيئة ، ولن تضيف جديدا لوعيهم الذى نحاول أن نرقى به ، وإنما ستهبط به لأنها دونه . إن خرافة التقسيمات الغربية على الفن المسرحى ، مثل مسرح الفلاحين ، يجب أن تتوقف ؛ إذ لا ينبغى أن يقتصر ما نقدمه للفلاحين على مشاكلهم وحدها ، فإننا بذلك نجعل المسرح يؤدى وظيفة إعلامية محدودة ليست من طبيعته . كذلك لا ينبغى أن نرفض مسرحية تعالج هذه المشاكل إذا كان لها البعد الإنسانى الذى يستطيع أن يخاطب الإنسان أيا كان ؛ إذ لايمكن أن يكون هناك مسرح للفلاحين والحرفيين لايتخاطب إلا مع المشاكل الفئوية وحدها . فلنقدم للفلاحين مسرح **نعمان عاشور** ؛ وليكن التقديم من خلال إعداد ما يتلاءم مع مسرحنا البسيط . إن مسرح نعمان عاشور ، ولو أنه يتعلق بمشاكل الطبقة المتوسطة من الموظفين والحرفيين ، استطاع صاحبه أن يتجاوز ذلك إلى اهتمامات عامة . ومن المؤكد أن الفلاحين سيتواصلون معه كما يتواصل جمهور الطبقة المتوسطة .

ولقد استطاع المسرح الإقليمى الأمريكى أن يشق طريقا للمسرح الأمريكى الوطنى عندما نبذ أساليب عروض برودواى التقليدية . وبالمثل فإننا من خلال احتكاكنا الواسع المدى مع الجماهير فى مسرحنا الإقليمى ، وبتجاربنا الكثيرة والمتنوعة ، ستنمو لنا الخبرات الكافية لنشق لنا طريقا نحو مسرحنا الوطنى . وبذلك سنصل حتما الى مانرغب فيه من التأصيل ، دون أن نتعب أذهاننا فى نظريات عقيمة ، أو نجهد أنفسنا بما لاطائل وراءه فى البحث عن قوالب لمسرح مصرى صميم .

إن المسرح ليس أبا الفنون فحسب بل هو رائد كل الفنون ؛ فإذا صعد صعدت معه ، بل صعدت معه أمتنا فكريا وثقافيا وحضاريا . وتلك هى مسئولية المسرح الإقليمى ، الذى أصبح يقف وحده فى الساحة الآن ، بعد أن تهاوت فرق القطاع العام والخاص على اختلافها . نعم تلك هى مسئوليته ، ويالها من مسئولية فادحة .

أصول الدراما ونشأتها فى فلسطين

□ إبراهيم السعافين

- ١ -

تمهيد ......

تصدت دراسات لنشأة الدراما فى الوطن العربى فى العصر الحديث[١] ، وحاولت دراسات أخرى أن تتحدث عن الأصول التراثية التى استقى منها المؤلفون أعمالهم التمثيلية والمسرحية[٢] ، وكان منطقيا أن يولى هؤلاء الدارسون لبنان ومصر عناية أساسية ، وهما القطران اللذان عرفا المسرح بشكل واضح منذ بدايات القرن التاسع عشر

وإذا كان من الصعب افتراض عزلة هذين القطرين عن الأقطار العربية الأخرى ، وبخاصة فى بلاد الشام ، فإن الأقرب إلى الصواب أن نفترض انفتاح هذه الأقطار العربية على مايجرى فى مصر ولبنان ، لما بين هذه الأقطار جميعا من وشائج الاتصال ، اجتماعيا وثقافيا وسياسيا . ولما كانت العناية قد تركزت على نشأة المسرح فى لبنان ومصر ، وربما فى سوريا ، نظرا لظهور بعض الرواد هناك ، فإن محاولة تبين النشأة فى فلسطين ، ومعرفة الصلة القائمة بين ظهور الدراما فيها والنشاط الدرامى فى الأقطار العربية التى كانت تشهد ازدهارا ملحوظا ، تبدو ضرورية ، خصوصا إذا بدت بعض الملامح المميزة فى فترة النشأة ، أى فى النصف الأول من هذا القرن .



غير أن دراسة هذه الحقبة على وجه التحديد شائكة وعرة المسالك لأسباب عدة ؛ منها :

أن نشأة المسرح فى فلسطين لم تجذب اهتمام مؤرخى المسرح العربى ، لضعف الحركة المسرحية فى هذا القطر ، ولعدم انتظام التأليف ، ولتعثر التجارب ، ولعدم وجود خطة مسرحية وطنية تشرف عليها أجهزة حكومية رسمية[٣] ، إذ ظلت المحاولات فردية مزاجية تخضع للظروف والاجتهادات.ومنها أن الظروف التى أحاطت بهذا القطر من أحداث وثورات،ثم احتلال وتهجير جعلت من الصعب الحصول على النصوص المسرحية ، وعلى تدوين الجهود المسرحية والتمثيلية وتوثيقها . ولعل ظروف الإذاعة الفلسطينية أضاعت فرصة ثمينة فى التعرف على النصوص التمثيلية التى كانت تبث بانتظام[٤] ؛ إذ يذكر مؤرخو هذه الفترة أن المؤلفين أنفسهم لايذكرون طبيعة مؤلفاتهم كلها ولاعددها[٥] . وهذا يعكس انطباعا واضحا عن طبيعة هذه الفترة وظروفها . وظلت هذه الفترة فى حاجة إلى دراسة ، تكشف عن طبيعة الحركة المسرحية بعامة ، وتحلل بعض الأعمال التى يتسنى العثور



عليها . وقد حاولت بعض الدراسات أن تتعرض لهذه الفترة دون أن تقف عند النصوص لصعوبة الحصول عليها ، ولعدم قدرة المتوافر منها على أن يقدم صورة ما عن طبيعة التأليف المسرحي فيها .[٦] ، وربما اكتفت بعض الدراسات بالعرض تمشيا مع منهجها الذى يجعل من هذه الفترة تمهيدا لايمكن الوقوف عنده بالأناة والتحليل والتفصيل[٧] ، ووعدت دراسات أخرى بدراسة وافية عن هذه الفترة[٨] ، ولم تخرج إلى حيز الوجود بعد ، ولعلها ستقع فى مجال التاريخ الذى يرصد ويدون ، وينشر الوثائق دون الالتفات إلى الجانب النقدى الذى يهتم بطبيعة النصوص ، وتحليلها وبيان مصادر تأثرها .

ومع أن الحصول على النصوص،يمثل أهم عقبة تجبه الباحث فى رصده نشأة الدراما فى هذه الفترة ، فإن هناك إشارات مختلفة تتحدث عن ظهور أعمال درامية فى فترة مبكرة يرجع بعضها إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر[٩] ، لكتاب من فلسطين ، أو عملوا فى فلسطين . وربما كان لاهتمام الإرساليات الدينية والتبشيرية بفلسطين أثر واضح فى التوسل بالقوالب التمثيلية من أجل غايات دينية وعظية[١٠] . ولايمكننا أن نغفل الصلة الوثيقة القائمة بين فلسطين من جهة والحركة المسرحية فى كل من سوريا ولبنان ومصر من جهة أخرى ؛ فقد كانت الفرق المسرحية تزور فلسطين وتتنقل فى مدنها[١١] ، بل إن بعض الممثلين اشتركوا فى تمثيل مسرحيات محلية[١٢] . فالذى يتابع ماورد ذكره

من نصوص درامية فى فلسطين يرى أن ذلك لايتناسب مع طبيعة الحركة التمثيلية ، على الرغم من تعثرها وعدم وجود سند رسمى لها ، فقد ذكر مؤرخو هذه الفترة عددا كبيراً من الفرق التمثيلية والأندية ، تأسست على مدى مايقرب من ثلاثين عاما[١٣] . ولعل هذا النقص فى الأعمال المسرحية المحلية كانت تغطيه النصوص العربية ، فضلا عن الأعمال المترجمة التى اهتم بها المسرحيون اهتماما بالغا ، بعد إخضاعها للتعريب[١٤] . ومن الضرورى أن نشير إلى أثر الترجمة فى الأعمال المؤلفة ، حتى ليكاد الباحث يشك فى أنها مؤلفة دون اعتماد جزئى أو رئيسى على نص أجنبى[١٥]

غير أن هذا التأثر لايعنى أن البناء الفنى فى هذه الأعمال يفيد بصورة رئيسية من الآثار الأجنبية دون أن تظهر الشخصية الفنية الذاتية ، بل على النقيض من ذلك ؛ فإن شخصية الكاتب التى تستند إلى الموروث التراثى والشعبى تميز هذه الأعمال تمييزا واضحا[١٦] .

وإذا كان الكتاب قد أفادوا من المسرحيات الأجنبية المترجمة فإنهم حاولوا ، حتى فى ترجمتهم ، أن يضفوا على أعمالهم روح الواقع المحلى ، وأن يستلهموا البناء القصصى فى التراث ، وبخاصة فى التراث الشعبى[١٧] ، فحوروا النصوص ، وغيروا فى بناء عناصرها ، لتلائم الذوق الشعبى أولا ، ولتتسق مع ذوق الكتاب ثانيا ؛ لأن التنافر بين ذوق الجمهور وذوق الكاتب غير وارد بالضرورة،وإذاكان هناك اختلاف فى مستوى الوعى بالصنعة الفنية،فإن الروح الكامنة توحد بين الجمهور والكاتب مهما اختلف المستوى ثقافيا وفنيا وفكريا . ولم يكن الكتاب فى فلسطين بمنأى عن نشأة الحركة المسرحية فى لبنان وسورية ومصركما ذكرنا ؛ فالصلات الثقافية والفنية وثيقة العرى ، ودواعيها متوافرة لتوافر الوحدة السياسية فى أقطار الشام ، ولوجود الوحدة الثقافية بين الأقطار العربية بعامة ، وبين بلاد الشام ومصر بخاصة . فالأجواق المسرحية تتنقل بيسر وسهولة ، والممثلون من مصر ولبنان يشتركون فى مسرحيات تنفذ فى فلسطين ، والمطبوعات والصحف تصل إلى أيدى الكتاب والقراء على حد سواء . ولما كنا لانطمئن إلى أن أسماء المسرحيات التى ظهرت فى فلسطين هى كل حصاد هذا القطر من التمثيليات والمسرحيات ، فإن ماوصلنا مما ذكرته المراجع قليل ، لظروف فلسطين الخاصة ، إذ إن يعقوب صنوع ، أشهركتاب المسرح فى مصر ، فى إبان النشأة ، لم يصل من أعماله كاملا إلا مسرحية واحدة[١٨] . غير أن هذه الأعمال على قلتها تستطيع أن ترسم صورة قريبة من الدقة عن طبيعة التأليف المسرحى فى هذا القطر ، وتحدد بعض الملامح المميزة ، التى تعطى هذا النتاج سمات خاصة ، ربما أملتها ظروفه التى بدأت تتضح للمثقفين الواعين منذ فترة مبكرة[١٩] . ويمكن للصورة أن تكتمل فى أذهاننا إذا ألممنا بأسماء المسرحيات التى لم نعثر عليها ، من خلال عناوينها أو بعض الإشارات التى وردت عن موضوعاتها ، والقضايا الأساسية التى تعالجها .

الموضوعات :

استمد الكتاب موضوعاتهم من مصادر مختلفة ، فمنها مااستلهم من التاريخ البعيد أو القريب - من التاريخ المحلى أو القومى - ومنها مااتصل بالقضايا الاجتماعية . والكتاب - فى موضوعاتهم جميعا - يتأثرون التراث من جهة - والنصوص والمترجمات الغربية من جهة أخرى ، دون أن نلحظ فواصل حاسمة بين المنابع التى استقى منها هؤلاء الكتاب موضوعاتهم .

فمن الأعمال التى استلهمت قصص التراث ، مسرحية «وفود النعمان على كسرى أنو شروان» لمحمد عزة دروزة ، إذ يصفها كاتبها بأنها «رواية عربية تاريخية تمثيلية» . ويلمح إلى مصدرها بقوله : «قرأت موضوع هذه الرواية فى عدة كتب من كتب الأدب ، فقام فى خاطرى أن أوسع الموضوع ، وأدخل فيه بعضا من المعانى التى تجول فى صدرى ، وأظنها فى صدر كل عربى يحزن لحالة قومه ، وينفطر فؤاده ، مما وصلوا إليه من التخاذل والتشتت ، والانحطاط عن مستوى الأمم الأخرى»[٢٠] . فالكاتب لايخفى الغرض من تأليف هذه المسرحية ، بل يكشف عنه بوضوح ، حين يوجه الشباب العربى إلى صورة من صور تاريخهم ، ليفيدوا منها ، ولينطلقوا من قيود واقعهم .[٢١]

وقد كتب دروزة ثلاث مسرحيات أخرى لم نعثر عليها[٢٢] ، غير أن عناوينها تكشف عن طبيعة الموضوعات التى تعالجها ؛ أولاها : «آخر ملوك بنى سراج» ، وهى تمثل ، كما يذكر الأستاذ دروزة ، تردى حالة العرب فى الأندلس ، وتصور فتنهم وانقساماتهم الداخلية التى نفذ منها الأسبان ، واستردوا الأندلس . ويرى الكاتب أنها ينبغى أن تمثل عبرة للعرب فى عصرهم الحاضر . وثانيتها هى مسرحية «صقر قريش» ، التى تصور هرب عبد الرحمن الداخل من العباسيين ، وتأسيسه وأنصاره الدولة الأموية فى الأندلس ، إذ تعد بدء حضارة باذخة استمرت سبعمائة سنة فى الأندلس . فمن حق العرب - كما ذكر الكاتب - أن يمجدوا تلك الحركة الأولى . وثالثتها هى مسرحية «الفلاح والسمسار» ، أو «الملاك والسمسار» ، أو «الفلاح البائس» ، إذ لايذكر العنوان جيدا[٢٣] . وهى المسرحية الوحيدة التى التقط موضوعها من الواقع مباشرة ، دون أن تتخذ التاريخ القديم إطارا لها . وهى تتحدث عن بيع الأرض عن طريق السماسرة الذين لاتهمهم إلا منافعهم الشخصية الرخيصة ، وتصور تسلط بنات اليهود على أبناء الأغنياء لاسترداد ثمن الأرض من البائعين ، على نحو مافعلت «كوديت» الفتاة اليهودية ؛ فقد صادقت ابن أحد الأغنياء الذين باعوا أرضهم لليهود ، لتسترد الأموال بوساطة ذلك السمسار اللئيم[٢٤] . وقد استلهم نجيب نصار مسرحية «فى ذمة العرب»[٢٥] من التاريخ القديم ، ومسرحية «شمم العرب»[٢٦] ، من التاريخ المحلى ؛ إذ تتناول «فى ذمة العرب» الوشاية التى سعى بها عدى بن أوس لدى النعمان بن المنذر ، للوقيعة بينه وبين عدى بن زيد ، صاحب الفضل على النعمان فى دعم نفوذه لدى كسرى ، فتنجح الوقيعة بقتل عدى بن زيد فى سجنه ، ثم تنكشف الوقيعة بعد فوات الأوان ، لينال الواشى جزاءه العادل . وأما «شمم العرب» فتصور نزاعا بين قبيلتين ، ماإن عقدتا صلحا مؤقتا بينهما حتى أدى سوء تفاهم بينهما إلى أن تعود الحرب جذعة من جديد ، ولكن محاولة جادة لإعادة الوئام والسلام بينهما تنجح أخيرا ، فيلتئم الشمل ، ويلم الشعث ، وتتوحد الغايات ، رمزا لاجتناب التنابذ وأسباب الفرقة ، ولنشدان الوحدة القومية . ويبدو هدف الكاتب من خلال تقديمها الذى جاء فيه : «تقدمت الرواية إلى شبيبة المنتدى الأدبى فى الآستانة ، مثال الألفة والاتحاد ، وعنوان الغيرة على تأليف كلمة العرب ، وإنهاض هممهم لخدمة الوطن والدولة[٢٧]» .

وقد كتب **جميل البحرى** روايات تمثيلية نشرها فى «الزهرة» وعرف بعضها فى منشوراته، فمن هذه الروايات «أبو مسلم الخراسانى» ، و«وفاء العرب» ، «وسقوط بغداد» ؛ ومنها «حصار طبرية» ، وهى مأساة نسائية أدبية تاريخية ذات ثلاثة فصول وضعت خصيصاً للآنسات والأديبات ولتلميذات المدارس ، ومنها «الوفاء العربى» ، وهى مأساة تاريخية أدبية ذات أربعة فصول . وأسهم **نصرى الجوزى** بعدد من المسرحيات والتمثيليات التى استمد موضوعاتها من التاريخ العربى ، ليسقطها على القضايا المعاصرة ؛ فله «تراث الآباء» ، أو «العدل أساس الملك» فى فصلين ، معدة للأطفال ، وقد نشرت فى فلسطين أول مرة فى عام ١٩٤٦ ، وهى تتصل بأيام المأمون ، وتمجد فضائل المحافظة على أرض الأجداد ، وفيها تعويض بعملية بيع الأراضى فى فلسطين[٢٨] . وله «ذكاء القاضى» وهى تصف محاكمة مشهورة جرت من قبل الخليفة هارون الرشيد[٢٩] . وأسهم محيى الدين الحاج **عيسى الصفدى** بمسرحية شعرية تاريخية هى «مصرع كليب»[٣٠] ، تتحدث عن حرب البسوس التى دارت وقائعها بين بكر وتغلب على نحو مانعرف فى قصص أيام العرب ، وتنتهى إلى الوئام ، بعد أن تفانى أبناء العمومة . وأسهم محمد حسن علاء الدين بمسرحية شعرية تاريخية هى «امرؤ القيس بن حجر»[٣١] ، تتحدث عن موقف الشاعر الكندى من مقتل والده ومطالبته بثأره . وكذلك كتب برهان الدين العبوشى «وطن الشهيد»[٣٢] ؛ وهى مسرحية شعرية من التاريخ المعاصر تتحدث عن الثورة العربية الكبرى وماتلاها من أحداث ، نجم عنها استعمار الوطن ، وتعرضه لمؤامرة تأسيس وطن قومى لليهود فيه . وقد أتبعها بمسرحية أخرى دعاها «شبح الأندلس» ؛ وهى تدور حول نكبة فلسطين ومعركة جنين[٣٣] .

وإذا كان اهتمام الكتاب قد انصب على القضايا الوطنية والقومية ، من خلال اصطناع الإطار التاريخى لإبراز قيمة الرمز الأساسية ، فإنهم لم يغفلوا القضايا الاجتماعية الإنسانية ، على سذاجة المعالجة أحيانا ، وسطحية الرؤية أحيانا أخرى . فقد كتب **جميل البحرى** ، مثلا ، مسرحيات وعرّب أخرى ، تحاول أن تتناول قضايا اجتماعية ، منها مسرحية «سجين القصر»[٣٤] . وكتبت **حنه شاهين** مسرحية «جزاء الفضيلة»[٣٥] . وهذه المسرحية - كما تقول المؤلفة - «قصة سمعتها منذ حداثتى ، وقد بقى أثر قليل منها فى ذاكرتى ، فبنيت عليها رواية أخلاقية تمثيلية ، يكون فى مطالعتها أو تمثيلها فائدة أدبية للمجموع»[٣٦] . وتحاول هذه المسرحية أن تصور المتاعب التى يلقاها الفضلاء المحسنون من الأوغاد الأشرار ، غير أن العاقبة الحسنة تكون من نصيب الأخيار ، فى حين يلقى المسيئون جزاء إساءتهم عاقبة وخيمة .

وإذا كان مؤرخو الحركة المسرحية فى فلسطين يشيرون إلى اهتمام بعض الفرق التمثيلية بالفكاهات فإن هذه النصوص لم تصل إلينا . وإذا كان كتاب الدراما فى فلسطين قد اهتموا بالقضايا الجادة فى الأغلب الأعم ، فإن الحركة المسرحية شهدت الاهتمام بالموضوعات الفكاهية والهزلية من قبل فرق محلية أو عربية وافدة[٣٧] .

ومهما يكن فإن حركة التأليف المسرحى فى فلسطين لايمكن أن تنعزل عن حركة التأليف فى الأقطار العربية بعامة ؛ إذ إننا نطالع فى الصحف الفلسطينية فى فترة مبكرة أخباراً عن فرق مسرحية عربية قدمت أعمالها فى فلسطين ولبنان . نقرأ فى أحد أعداد جريدة الكرمل فى سنة ١٩١٣ مثلا بعنوان «ليالى الأدب والطرب» : «شهدت حيفا أمس ليلة من أبدع الليالى ، فقد مثل جون جورج أفندى أبيض الشهير ، رواية «غانية الأندلس»[٣٨] . ولاحاجة إلى القول عما كان للتمثيل من الوقع على النفس ؛ فالناس قاموا منذ الصباح ، ولاحديث لهم إلا الرواية وفصولها ومعانيها ومغازيها . وماكان تلحين الشيخ سلامة بأقل وقعا من تمثيله ، وسيمثل الجوق المُثبت مساء ، يعنى ليلة الأحد ، رواية «لويس الحادى عشر» ، ويكون بطلها رب التمثيل فى الشرق ، جورج أفندى أبيض . ولسنا فى حاجة إلى القول بأنه لايجوز للمرء حرمان نفسه من حضور هذه المشاهد النادرة المثال ، والعظيمة الوقع على النفوس»[٣٩] .

البناء الفنى :

إن المتأمل يلحظ أن هذه الأعمال المسرحية والتمثيلية تتفاوت فى بنائها الفنى تفاوتا ملحوظا . غير أنها ـ مع هذا التفاوت ـ تبدو أسيرة مرحلة النشأة ، لا تتعداها كثيرا . وهذا يؤدى إلى محاولة تلمس أثر الأشكال التراثية فى بنية العمل الدرامى ، ومدى تأثير هذه الأشكال على بنية الأعمال سلبا وإيجابا . ثم لابد من ملاحظة أثر المترجمات والمذاهب الغربية على هذه الأشكال . فالذى يتابع ماكتبه المؤلفون أو المترجمون يلاحظ أنهم يتحدثون عن وظيفة المسرحية الاجتماعية أو التربوية أو الأخلاقية ، غير أنهم لايتحدثون بوعى عن الفن المسرحى وأصوله وقواعده ونظرياته[٤٠] ، الأمر الذى يشير إلى أن حركة الكتابة قامت على فهم الخطوط العامة لهذا الفن دون تمثل عناصره ومقوماته ، مع أنهم يفهمون أن شكل المسرحيات التى يكتبونها ويترجمونها ويقرأونها ، ليست امتداداً للأشكال التراثية الشعبية مثل قرة كوز[٤١] . ويبدو أن تمييزهم بعض مايكتبون من هذا النمط من الأشكال التراثية ، يعود إلى الطابع لا الشكل ، كالمبالغة فى الهزل والإضحاك دون تضمن معنى عميق أو جاد ولعل دليل ذلك موقف نجيب نصار من مجلس إدارة الشام ، الذى رفض أن يجيز تأليف فرع لجمعية تمثيلية لأسباب سياسية فيما يبدو . ذلك أن التمثيل يتيح لصاحب الرأى أن يقدم وجهة نظره إلى الجمهور بشكل تحريضى مقبول . فالذى يراجع بعض أعداد جريدة الكرمل يلفته الاهتمام المبكر بخطر الحركة الصهيونية فى فلسطين[٤٢] ، على نحو يجعل النقد الموجه إلى القرة كوز وغيره مسوغا ومفهوما . ويتضح الاهتمام بحركة التمثيل فى توظيفها لغايات خيرية اجتماعية وطنية تربوية[٤٣] . ولعل فى الصلة بين جمعيات التمثيل والشخصيات الرسمية الكبيرة مايكشف عن الصورة التى كانت عليها هذه الجمعيات ، كما نرى فى موقف سلطان مراكش السابق مولاى عبد الحفيظ من جمعية نهضة التمثيل الأدبى[٤٤] .

الحبكة والصراع :

من يتأمل الأعمال المسرحية يلحظ أنها تتأثر التراث الشعبى فى بنائها ، ولعل ذلك يبدو بوضوح فى الحبكة والصراع . غير أنها ـ مع ذلك ـ تتفاوت فى تجسيد ذلك من مسرحية إلى أخرى . فقد بنى محمد عزة دروزة مسرحيته «وفود النعمان على كسرى أنو شروان» ، على حكاية استقاها من كتب الأدب ، حاول أن يوظفها فى التعبير عن فكرة الوحدة العربية فى وجه الأطماع التى تحيط بالأقطار المتناحرة المتنابذة المتخاصمة . إن جل اهتمام المؤلف يتجه إلى الهدف السياسى الذى جهد فى التعبير عنه فأسقط مشكلات الأمة العربية المعاصرة على هذه الفترة التاريخية المناسبة . غير أن المؤلف ضحى ـ من أجل هذه الغاية ـ بالبناء الفنى ، فبدا الصراع خافتا لايكاد يشعر به أحد فى الأغلب الأعم ، وظهرت الحبكة مفككة عبر سرد الحكايات والمواقف والمواعظ والأقوال الحماسية والخطب البليغة . ولم تستطع أن تلم جزئيات الأحداث لتنمو صعدا ، وإنما بدت مسطحة عادية تخلو من حيوية الحركة والصراع .

لقد كان بوسع المؤلف أن يقيم الحبكة حول فكرة أو موقف أو حدث ينمو الصراع من خلاله فى نفس المتلقى شيئا فشيئا ؛ غير أنه حرم المسرحية من ذلك ، وترك الفصول تتوالى دون أن يكون للفصول أو المشاهد قيمة تذكر فى الصراع ، وغلب على المسرحية طابع الحكاية ، وما يتخللها من إسقاطات فكرية .. فالقضية ظهرت منذ البداية ، ولم تضف الأحداث إليها جديدا . وربما كان من المتوقع أن تنمو قضية فنية فى بناء المسرحية ، لتكسبها تماسكا والتحاما ، وهى العلاقة بين عدى بن زيد وعدى بن مرينا . ومن الغريب أن المؤلف نسى الحادثة التى تتصل بتآمر عدى بن مرينا لدى بلاط كسرى ، فلم يبد لها أثر فى بناء المسرحية فيما بعد . فالذى يتابع المسرحية حتى المشهد الرابع من الفصل الأول ، يدرك أن أحداثا ستنعقد حول تآمر عدى بن مرينا ضد عدى بن زيد وصديقه النعمان ، حيث يتحدث عدى بن مرينا إلى المنخل اليشكرى عن رغبته فى الانتقام ، ويطلب إليه أن يحمل رسالة إلى صاحبه جمشيد ، يضمنها مادار فى مجلس النعمان لينهيها إلى كسرى حتى يجد ابن مرينا لديه الحظوة ، وينال مايبتغيه من الجاه والثراء (ص ١٢) . وهو لايعبأ باعتراض المنخل ونصيحته فينشد : (ص ١٣)

«إنما دنـيـاى نـفـس فـإذا ذهبت نفسى فلا عاش أحد

إن هذه البداية الموفقة لظهور صراع حقيقى ينمو فى نفس المنخل من جهة ، وفى نفوس المتلقين الذين يترقبون كيف ستصبح العلاقة بين عدى بن مرينا من جهة وعدى بن زيد والنعمان من جهة أخرى . فمن يتابع هذا الحدث ، يتوقع أن يشتد الصراع فى نفس الشاعر المنخل ، ويتحول ـ من ثم ـ إلى موقف ضد عدى بن مرينا ؛ إذ نرى المنخل فى المشهد الخامس وحده ، يتحدث إلى نفسه عن حطة نفس ابن مرينا بعد أن نصحه ولم يقبل النصح . فكيف ينفذ مايريده ابن مرينا وهو يعى فداحة الخطر (ص ١٥) .

غير أن الصراع يحسم نهائيا لدى المنخل فى المشهد السابع ، حين يمزق الرسالة ويدوسها بقدمه ، ثم ينشد :

«خنت الوفاء وخنت المجد والحسبا يامن تريد بشعب العرب منقلبا»

ومن الغريب أن أثر هذه الحادثة لايظهر فيا بعد ، إذ يتوقع القارىء أن يجد توترا فى علاقة ابن مرينا بصهره المنخل ، أو صورة لابن مرينا فى بحثه الدائب عن الوقيعة والانتقام ، إلا أن الكاتب يضرب على هذه الحادثة ستاراً صفيقا ، فلا تبدو لها فيا بعد أية نتائج . وتظل الأمور على حالها ؛ فلا يدرك كسرى ما يدور فى خاطر العرب من عزم أكيد على طلب الحرية ، ولايقيم وزنا للمعانى الخفية والظاهرة أحيانا فى ثنايا أقوالهم .

وإذا كنا نتوقع أن يتمكن الوفد من إيجاد نمو فى الصراع يؤدى بالأحداث إلى موقف معين ، فإن جفاء المتحدثين وخشونتهم وإغلاظهم لكسرى القول ، لم يجعل كسرى يغير من موقفه ، ويخرج عن طوره ، بل ظل يناقشهم ويستمع إليهم ، مدركا طبيعتهم ، ملتمسا لهم العذر ، على نحو جعل حركة الأحداث بطيئة وصورة الصراع باهتة . ولعل مخالفة عمرو بن الشريد أسلوب الوفد فى حضرة النعمان لم يفد البناء الفنى ، بل بدا وسيلة لتفصيل الحديث دون إثارة لون من الصراع . فنرى كسرى ينصحهم فى برود (ص ٤٤) وما إن يظن النعمان أن سوءا قد أصاب الوفد ، فيوطن نفسه على الموت فى سبيل كرامة العرب ، حتى يبشره الحاجب بوصول الوفد ، فتعود الأمور هادئة رخية ، وتفتر الحركة ، ويخبو الصراع . ولم يعد أمام مجلس النعمان إلا التفكير فى الاستعداد لاكتساب المهارة فى الصناعات والعلوم والمعارف ووسائل الكفاح ، والاستعانة بالشعراء فى الدعوة إلى التآلف والوحدة ، ونبذ الخصام .

وعلى هذا النحو لم يقنعنا الكاتب بوجود صراع حقيقى ؛ فالحركة بطيئة ، والصراع ما إن ينمو حتى يعود فيخبو بصورة واضحة . ولعل حرص الكاتب على إسقاط المشكلات العربية المعاصرة فى هذه الفترة ، على الفترة التاريخية التى تتخذها المسرحية إطارا لها ، هو الذى أدى إلى عدم الاهتمام بالحبكة والصراع ، وظلت الأفكار والآراء تخنق الحركة المسرحية ، وتحول دون نمو صراع فعال ، يقود إلى تطور فنى درامى . ومما يلاحظ على هذه المسرحية أنها لم تسع إلى اصطناع عقدة غرامية من أجل إثارة لون من التشويق يساعد فى التغلب على الجمود الذى غلب عليها . وإذا كانت مسرحية «شمم العرب» قد عالجت قضية الوحدة والتآلف والغيرة على تأليف كلمة العرب ، واستنهاض هممهم لخدمة الوطن والدولة ، كما يصرح المؤلف نفسه ، فإنها بنيت على حبكة مشوقة احتفظت لها بشىء من التماسك ، فضلا عن المفارقات والماطلات التى غلبت على الفن القصصى بعامة فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . والحكاية فى المسرحية تدور حول نزاع بين قبيلتين عربيتين : قبيلة بنى عياش وقبيلة الشرفاء ، إذ تدور أحداث المسرحية فى مكان بعيد عن مضارب القبيلتين اللتين خرجتا طلبا للكلأ والماء ، لأن الأرض كانت ممحلة . وكلا الطرفين لم يكن مستعدا للقتال . ولذلك فإن الأحداث التى اتجهت بعد ذلك إلى التأزم ماتلبث أن تنتهى إلى الصلح وعودة الوئام بين الطرفين ، حيث يتوجه الشريف وقومه إلى مضارب ابن عياش فيعرض عليه الصلح و «يعطى» ابنته عجائب لعرسان الذى قبلها بفخر وعبر عن سعادته قائلا ... «ماأحلى الزمان الذى يطمئن فيه العرب ، ويستريحون فى أوطانهم ، ويتفرغون لأشغالهم ، بل ما أحلى الزمان الذى يتحد فيه العرب على حماية أوطانهم ومصالحهم . فلنتحد يابنى عمى لنحيي أمتنا ، ونصون وطننا ونعزز دولتنا .... فليحيا العرب ولتحيا الدولة » . (ص ٤٣) .

وإذا كانت المسرحية تدور فى جو الصراع بين قبيلتين عربيتين تعيشان حياة البداوة فإنها مشحونة بالرمز الذى يحرض على تحليل الواقع العربى وتناسى الخلافات . وقد بدت هذه الفكرة ضاغطة ملحة ، تؤثر على حركة الحدث وعلى نمو الصراع ، حتى إن القارىء ليشعر بإسقاط الفكرة المقحمة دون إقناع على نحو مانرى فى قول فايز رَدًّا على سيد القبيلة ابن عياش الذى يصر على القتال :

«أعنى أن العرب جائعون ، وخيولهم جائعة ، فينبغى أن تفكر فى إشباع بطونهم ، ثم فى إثارة نخوتهم » . (ص ٣٤) .

بل أغرب من ذلك مادار من حوار على لسان كل من خزنة وسعاد ، إذ تتحدث سعاد عن تجارب العرب «والعالم من الخارج يسلبهم أوطانهم ، ويحتال على كسب أموالهم منهم وهم لاهون » ، فى حين تتحدث خزنة حديث الخبير السياسى (ص٢٤) . لقد حاولت هذه المسرحية أن تسقط بعض المشكلات المعاصرة على أحداثها ، فظهر شىء من الافتعال فى حركة الأحداث ، كالرؤية الطبقية السطحية عند «خزنة » . وظهرت الآثار الشعبية والرومانسية فى إغماء «عجائب » ، الذى جاء مفتعلا (ص ٢٤ ، ٢٥) . ويبدو أن تنكر الفتى فى لباس فتاة أو الفتاة فى لباس فارس أو غير فارس هو أثر من آثار التراث الشعبى ، وبوسعنا أن نرى ذلك فى المقامات وفى السير الشعبية[٤٥] . ولعل هذا التنكر فى هذه المسرحية أشد افتعالا منه فى مواضع أخرى . إذ إن فتى يرافق فتاة فترة طويلة دون ظهور مايريب فى السلوك أو الصوت أو الحركة أو المظهر ، ثم ما إن تنظر الفتاة إليه وهو يكر على جواده فارسا شجاعا ، حتى يدخل إلى قلبها ويغشى عليها .

ولما كانت مسرحية «وفود النعمان على كسرى أنو شروان » قد عالجت قضية الوحدة والتآلف فى وجه الأعداء ، مغفلة أثر الحبكة المسرحية فى الصراع الحقيقى الذى يلم الأحداث ويسعى بها نحو إثارة الترقب والتشويق حتى النهاية ، فربما نظر نجيب نصار فى عمل الأستاذ دروزة فأراد أن يضع هذه الحكاية فى قالب يكفل لها جوا دراميا ، من خلال حبكة تحقق قدرا من الصراع ، فوضع مسرحيته : «فى ذمة العرب »[٤٦] حيث جاء على لسان النعمان ، الشخصية الرئيسية ، مايلخص مضمونها : «ولست أرى للعرب مخرجا إلا بقيام زعيم نابغة ، يتغلب بقوة عقله وحسن إدارته ، وبحزمه على عقول سائر الزعماء ، ويستميلهم إليه ، أو بتعقل جماعة من الزعماء واختيار زعيم من بينهم ، يقيمونه رئيسا ، ويجعلون أمرهم فيا بينهم شورى ؛ فالعرب لايمكن أن يستفيدوا من قواهم الكامنة فى نفس كل فرد منهم ويستثمروها إلا إذا نظموها ,وقلدوا زمامها زعامة حكيمة حازمة .... » (ص ٦) لقد بنى المؤلف مسرحيته على تآمر عدى بن أوس على عدى بن زيد من أجل

مصلحة شخصية رخيصة . وقد مكنت لهذا التآمر ملابسات حول زيارة عدى بن زيد فى غير أوانها ، وتلقى النعمان رسالة زعم حاملها الأعرابى أنها من عدى الذى نقده خمسة دنانير فى مقابل أن يسلمها إلى كسرى . وتتلاحق الأحداث دون أن يكتشف النعمان جلية الأمر ، على الرغم من نصيحة زوجته وأفراد أسرته أن يحقق فيا زعمه عدى بن أوس . وتتجه الأحداث نحو التأزم بازدياد شك النعمان فى إخلاص عدى . وزاد من هذا الشك كتاب عدى الثانى الذى أثار غضبه وحنقه ، فعول على الانتقام . ولم تُجْد مساعى هانى بن مسعود ، ومرزبان كسرى ، فى إطلاق سراحه . فانتهز النعمان الفرصة ، فأمر رئيس الشرطة أن يبعث من يكتم أنفاسه ، ولما حضر المرزبان حاملا طلب كسرى بإطلاق سراح عدى كان كل شىء قد انتهى .

ثم تتجه الأحداث ، بعد قتل عدى بن زيد ، نحو كشف الحقيقة . والمسرحية ـ على نحو مالاحظنا ـ تعمد إلى إسقاط المشكلات المعاصرة على أحداث التاريخ العربى القديم ؛ لأن هدفها هو طرح مشكلات حيوية ملحة ، مثل الوحدة والحرية والتآلف والشورى وغيرها .

ومن المسرحيات التى وقعنا عليها لنصرى الجوزى مسرحيتا «العدل أساس الملك ، أو تراث الآباء» و«ذكاء القاضى» وكلتاهما تتخذ التاريخ إطارا لها[47] . فقد أقام الجوزى حبكة «العدل أساس الملك» على إصرار حائك يقيم فى كوخ على ضفاف دجلة فى بغداد ، على عدم التفريط فى كوخه ، وعلى مواصلة مهنة الحياكة مع أولاده الثلاثة من أجل مصلحة الوطن . وظل الحائك يحض أولاده على الالتزام بمصلحة الوطن فى امتهان حرفة تعود بالخير على الناس . ولم تفلح إغراءات وزير الخليفة المأمون وتهديده ، فى إقناع الحائك ببيع كوخه مقابل عشرة آلاف دينار ، مع أنه لا يساوى أكثر من مائتى دينار . وهذا ما اضطر الوزير أخيرا أن يأمر بهدم الكوخ ، مستغلا صلته بالخليفة ، زاعما أن المأمون هو الذى أصدر قرار الهدم . ولقد كان هذا العمل سببا فى وفاة الحائك هما ، وفى تشرد أبنائه ، الأمر الذى حمل الأبناء على تقديم شكوى إلى المأمون منه . وعجب المأمون أشد العجب ، وأمر رئيس الشرطة أن يودع الوزير السجن (ص ٦٩ ، ٧٠) . وأما حبكة «ذكاء القاضى» فقد أقامها على الخيانة وعدم الحفاظ على الأمانة ، إذ تحكى قصة تاجر يدعى «على كوجيا» أودع التاجر حسن جرة فيها ذهب وزيتون ، ولما عاد كوجيا بعد سبع سنوات ، استعاد الجرة فوجد زيتونها جيدا ، ولم يعثر فيها على شىء من المال ، فادعى التاجر حسن أن الجرة على حالها ، وأنه لم يعبث بها منذ أودعها على كوجيا . ويطلب القاضى شهادة اثنين من تجار الزيتون فيشهدان أن مافيها لم يمر عليه عام . وأمام هذه الشهادة الصريحة يعترف التاجر حسن بفعلته فيصدر عليه القاضى ـ وهو الخليفة هارون الرشيد ـ حكمه الرادع العادل ، غير عابئ بندمه (ص ٣١ ، ٣٢) .

وعلى الرغم من أن الحكاية المسرحية فى هاتين المسرحيتين بسيطة ، فإنها استطاعت أن تحتفظ بتماسك الأحداث ، وأن تنمى الصراع حتى يأخذ مداه ، على الرغم مما قد يعتورها من معوقات ، تحول دون نمو الحركة الدرامية نموا طبيعيا .

ـ ٢ ـ

وإذا كانت هذه الروايات التى أشرنا إليها تستلهم التاريخ العربى القديم ، فإن ثمة مسرحيات قد حاولت أن تفيد من القضايا الاجتماعية فى إطار تغلب عليه المغامرات الخيالية والمخاطرات والصدف ، على نحو يذكرنا بالتراث الشعبى وصورة «الرومانس» الخيالية ، على نحو ما نرى فى كل من «سجين القصر» لجميل البحرى ، و «جزاء الفضيلة» لحنة خورى شاهين . وعلى الرغم من إشارة المصادر ، ومنها تنويه الكاتب جميل البحرى ، إلى أن «سجين القصر» من تأليفه ، فإن ماذكره فى مقدمة الطبعة الثانية يشير إلى أنها قد تكون مترجمة . وأنه أعمل فيها يد التحوير والتغيير والتثقيف ، والحذف والإضافة ، حتى استوت ملائمة للذوق العام (ص ٣١) وأيا كان الأمر فإن البحرى يتصرف تصرفا واسعا بالرويات التمثيلية حتى تبدو من تأليفه ، وإن كانت فى الأصل روايات تمثيلية أخرى .

وتنحو مسرحية «جزاء الفضيلة» لحنة خورى شاهين منحى رواية «سجين القصر» ؛ فهى تقوم على المخاطرات والمغامرات والمؤامرات التى تنتهى نهاية سعيدة ، تسجل الجزاء الأوفى لأنصار الفضيلة والعاملين بإحسان وتقوى ورحمة . إذ تبدأ المسرحية بحلم على لسان كل من الكونت باسكال والكونتسة أوجنى (ص ٦) يحدد بناء المسرحية ويشيرإلى تطور أحداثها . ومع أن تفصيلات الأحداث ليست بالضرورة تتطابق مع الحلم فإن صورة الحلم بعامة تشير إلى طبيعة الأحداث وتراكبها بمأساويتها ثم انجلائها.وقد شارك الحدس أيضا فى توقع مايأتى من أحداث إذ تحدث أوجنى زوجها عن خوفها من الدهر ، (ص ٦) فيأتى كل من الحدس والحلم تمهيدا لوصول برقية تتضمن دعوته إلى أن يتهيأ للحرب (ص ٧) ، وتكون قضية الحرب من العناصر التى ترتكز عليها الحبكة . فالكونتسة تنتظر عودة زوجها بفارغ الصبر ، وتشعر فى غيابه بهم وحزن . ويرفد عنصر الحرب فقدان الابنة «مرغريت» من حديقة المنزل ، حيث اختطفها اللصوص . وهنا تتوزع مشاعر الكونتسة ، تجاة زوجها وتجاه ابنتها ، فتمضى تتسقط أخبار الحرب ، وترسل من يبحث عن «مرغريت» مقتفيا آثارها ليصل إلى الخبر اليقين . ويتصل أثر النبوءة والحدس فى تأثيره على الأحداث وعلى مواقف الشخصيات فى حديث باسكال عن ابنته وهو ينظر إلى رسمها (ولا أدرى لماذا أتصورك مريضة ومشرفة على الموت ، وأحيانا مفقودة من البيت . تبا للأوهام والخيالات) . (ص ١٦) وتتطور الأحداث وتنمو معها الحركة المسرحية فى حديث «إدمون» حول نبأ إصابة الكونت بجرح خطير ، ثم معرفة الكونتسة فيا بعد بهذا الخبر ، وتشوفها إلى معرفة الحقيقة ، فيا انتهت إلى مرحلة مؤلمة من الحزن الدفين ، تعبر عنها فى مونولج رومانتيكى حاد ، أتبعته أبياتا من الشعر (ص ١٩ ، ٢٠) .

ويعود «إدمون» ، بعد أن راح يبحث عن الحقيقة بناء على طلبها ، ليخبر مولاته أن الجنود رجعت منتصرة ، وأن الكونت لم يصب بأذى ، غير أنه لم يصحب الجند فى عودتهم ، ولا يعلم الجنود أين يكون . وبهذا الخبر تتجه الأحداث فى مسار المغامرات والمخاطرات ؛ إذ كيف يمكن أن



«الخادمة الخرساء» التى يحتجزونها تحت إمرة العجوز، إذ يتعرفان عليها عن طريق ورقة وضعتها أمامها حتى لايشعر بها أحد. فيقتلان العجوز وثمانية من اللصوص العشرة. وقد أتاح هذا المجال لمخاطر جديدة تتمثل فى تمكن اللصين الآخرين من تكبيل إميل وباسكال بغية فقء عيونهما بقضيبين ملتهبين ولكن «مرغريت» تساعدهما بفك قيديهما، وتناولها سيفين يتمكنان بهما من قتل اللصين، ويعود الجميع إلى البيت فيما كانت الكونتسة تهجس برؤية إميل وباسكال ومرغريت، وإفلين بثياب الممرضات جاثية تصلى قرب سريرها، فيلتئم الشمل، وعلى الباغى تدور الدوائر.

فالمسرحية على هذا النحو بنت حبكتها، وعنصر الصراع فيها على منظومة متعاقبة من المخاطرات والمغامرات والأحداث المأسوية والمؤامرات والوقائع الغريبة، انتهت بانتصار الفضيلة والقيم الأخلاقية وهى فى مجملها تقوم على الوعظ الدينى المباشر.

يعود الجند إلى ديارهم ولايعود معهم القائد دون أن يعرفوا وجهته أو مكانه. وهذا الحدث يطلق العنان للخيال ليتصور ماذا حدث وأين اختفى؟

وتتطور الأحداث فى اتجاه التراكم عندما مايزور «إميل» شقيق الكونتسة أخته، وتقص عليه ماجرى لباسكال ومرغريت فيحزن أشد الحزن، ويطلب إليها أن ترافقه إلى باريس فترفض أن تغادر بيتها، وفاء لابنتها وزوجها وتتجه الأحداث بافتعال نحو الصدفة، عندما يعرف «إميل» عن رغبته فى أن يتنزه فى الحديقة، فتحذره الكونتسة من أن يضل الطريق إلى البيت، فيما تطلب من وصيفتها أن تذهب معها إلى بيوت الفقراء لتوزيع الملابس عليهم. وتتحدد فى هذه الزيارة صورة البؤساء المحرومين، إذ تلتقى بولدين هما ألفرد وبول يشكوان الجوع ويتحدثان عن الكونتسة المحسنة الحزينة، فتستمع إلى قصتهما المأساوية وتساعدهما. ونتعرف أيضا على مأساة أخرى حين يظهر رجل مشلول ملقى على الأرض، ويصرخ ويستغيث. (ص ٣٣) ونتعرف إلى قصة هذا العجوز المدعو «فيليب»، لتنتهى قصة كل من الأخوين البائسين، وفيليب المشلول بإيوائهما فى بيت الكونت دى باسكال. ثم يثور السؤال حول غياب «إميل» شقيق الكونتسة فيتيح المجال للتعرف على المخاطر التى تعرض لها فى أثناء ضلاله فى الأحراش، فيما تبدو الكونتسة ساهرة تفكر فى أخيها والوصيفة تهدىء من قلقها. وفى جو المغامرات والمخاطرات يظهر «الكونت دى بوبه» تعبا جائعا، يتحدث عن مشاق الليلة الماضية، ومعاناته خطر الزواحف والوحوش والجوع، وخوفه على ماآلت إليه حال أخته، وبينما كان يتابع حمامة بغية صيدها ينشأ صراع بينه وبين رجل آخر حولها فيتضح بالصدفة أنه الكونت دى باسكال، ويكون ذلك مفاجأة مذهلة. وتظل الصدفة وطابع المغامرة يسمان تطور الأحداث، إذ يريان ــ فى طريق العودة ضوءا ينبعث من مكان بعيد، تبين لهما أنه فندق وحين بلغاه دعتهما عجوز فيه إلى تناول قسط من الراحة فإذا هو فى حقيقته مأوى للصوص. وإذا مرغريت بالصدفة أيضا هى

ـ ٣ ـ

وثمة أعمال مسرحية استقت حوادثها من وقائع تاريخية قديمة، بيد أنها اتخذت الشعر أداة تعبير وشكلا يقوم به البناء الدرامى كله.

ولعل سؤالا يثور حول وظيفة الشعر فى المسرح، وحول الشروط التى ينبغى توافرها فى هذا الشعر حتى يقوم بمهمته فى المسرحية[٤٨].

وسنحاول أن نتعرف على الحبكة ونمو الصراع فى هذه المسرحيات، ثم نرى كيف استطاع هؤلاء الكتاب توظيف الشعر فى أعمالهم المسرحية، ومامدى توفيقهم فى استخدامه أداة درامية. وهذه الأعمال المسرحية هى «وطن الشهيد» لبرهان الدين العبوشى، و«مصرع كليب» لمحيى الدين الحاج عيسى الصفدى، و«امرؤ القيس بن حجر» لمحمد حسن علاء الدين. وتبدأ أحداث مسرحية «وطن الشهيد» قبيل الثورة العربية الكبرى، إذ تدور محاورات حول أحوال العرب وماصنعه بهم جمال السفاح، وتبدو إشارات حول مراسلات «حسين ــ مكماهون» ووعود الإنجليز باستقلال الأمة العربية فى دولة حرة ذات سيادة (ص ٣٥). وتتجه الأحداث نحو الثورة عندما تأتى رسالتان إحداهما من مكماهون تلبى ما يطلبه العرب، وثانيتهما من جمال يرفض مطالبهم، فيبتهج الحسين بالأولى، ويغضب من الثانية، ويشتد حزنه لما سمع عن الأهل فى الشام (ص ١٥).

ومع إطلاق الرصاصة إيذانا بالثورة، تنطلق سرايا العرب فى جيش الثورة العربية، وتتوالى الأحداث التاريخية، فيصدر وعد بلفور ناقضاً الاتفاق السابق، فيعلن الشاعر رأيه (ص ١٩).

ويمهد الحديث عن وعد بلفور إلى بيان خطط اليهود فى سبيل قيام الدولة اليهودية فى فلسطين وفى الأقطار العربية الأخرى، بمختلف الوسائل المادية وغير المادية. ويحلل وايزمن عوامل القوة فيرى أنه لابد أن يأتلف الدين مع قوة العلم والمال. وتبدو فى المشاهد اللاحقة صور لنوايا اليهود القديمة فى احتلال فلسطين بمساعدة الدول الاستعمارية. ويحاول المؤلف أن يبرز خطر المال والشباب، ويظهر أن اليهود لا يتورعون عن

استخدام الأساليب المختلفة لتحقيق أغراضهم . ويخلص المؤلف إلى إظهار الخطر الذى يمثله سماسرة الأرض وباعتها ، أمثال سرسق وغيره ، ويبين خطر الإقطاع وآفاته ، كما ورد فى أقوال الراعى بعد أن علم ببيع الحقل (ص ٣٣) . وتتلاحق المناظر حول خطط اليهود فى استيطان الأرض فى غفلة من أهلها بوساطة السماسرة ، على نحو ما ورد على لسان كوهين (ص ٣٦) ، وبالتوسل بالشراب والنساء ، على نحو ماحدث مع سقيم السمسار الذى باع الأرض . وفى حين كان هؤلاء السماسرة يبيعون الأرض لقاء متعة عابرة ، ظهر نقيضهم متمثلا فى شباب قرويين يدركون قيمة الأرض ويتشبثون بها ، على الرغم مما ألم بهم من فقر وجوع . وهم يشربون القهوة رمزا للأرض والعروبة ، فى مقابل الخمرة التى يشترى بها الأعداء السماسرة الذين مايلبثون أن يعودوا فى أسوأ حال . ففى المنظر الثالث (ص ٤٥) يدخل عربى باع أرضه وأنفق الثمن فرثت ثيابه وتشعث شعره ونسميه المنكود ، يطلب من الشباب القرويين كسرة من خبز ، بعد أن غره السماسرة وباع أرضه دون أن يفكر فى العواقب . ولعل الكاتب وفق فى تقديم صورة لسفاهة السمسار وجهله وغبائه . وتقود هذه الأحداث إلى ثورة العرب سنة ١٩٣٦ على سلطات الانتداب الإنجليزى الذى كان يمهد لاستيطان اليهود وقيام دولة لهم ، فيتنادى المجاهدون من سائر الأقطار العربية لتلبية نداء الثورة ، على نحو مايقول الثائر السورى فوزى القاوقجى (ص ٥٢) . ويرمز الكاتب بلقاء المجاهدين إلى وحدة الأمة وعزمها على أن تظل فلسطين جزءا منها .

ويتصل الحديث عن المجاهدين الذين تركوا أوطانهم وأولادهم ، مضحين من أجل فلسطين ، فيذكر «سعيد العاص» ابنته ويفكر فى مستقبلها ، فما هو يقود الثوار فى جبال الخليل . وتنتهى المسرحية بأحداث تاريخية متعاقبة ، تسجل تطور القضية الفلسطينية منذ أيام العثمانيين فالثورة العربية الكبرى ، وقد نقض الحلفاء عهودهم ، فتمكن اليهود من أرض فلسطين بتذليل كل الصعوبات فى وجوههم ، ومحاربة أصحاب الأرض الشرعيين بالسجن والنفى والتعذيب والظلم والإذلال ، إلى أن ينتفضوا فى أكبر ثورة فى عام ١٩٣٦ ، يجسدون الالتحام ، ويحللون السلبيات ، ويلتحمون مع أشقائهم فى الأقطار العربية ، نابذين الفرقة فى وجه خطة محكمة لئيمة تريد أن تجتثهم من الجذور ومن ثم ظل بناء المسرحية مرتبطا بتطور الأحداث التاريخية ، يهتم بالحدث اهتماما واضحا دون أن يرصد تطوره فى شخصية أو شخصيات نامية ، أو مواكبة لفترة طويلة من الأحداث التاريخية ، إذ كان بإمكانه أن يقيم الحبكة على شخصيات عربية وأخرى يهودية أو إنجليزية ، ليحقق نموا دراميا للأحداث ، يلتحم مع هذه الشخصيات ، ويؤثر فيها ويتأثر بها . ولو أن الكاتب عمق بعض الصور الحية التى التقطها لأبناء الريف من جهة ، والسماسرة والغانيات اليهوديات والباعة من جهة أخرى ، لربحت المسرحية عمقا دراميا مؤثرا . وأما مسرحية «مصرع كليب» لمحى الدين الصفدى فتستقى أحداثها من «حرب البسوس» أى من تاريخ أيام العرب . ولعلها محاولة أنضج من سابقتها ، مع أنها تلتزم الوقائع التاريخية إلى حد كبير . وقد أثبت المؤلف فى مقدمة المسرحية المادة التاريخية ، مشيرا إلى المصادر التى استقى منها هذه المادة وهى : الأغانى والعقد الفريد وابن الأثير وخزانة الأدب وأيام العرب .

تبدأ الرواية بمشهد ترى فيه جليلة وهى تمشط شعر زوجها كليب فى خيمته ، إذ نرى إلى كليب وهو يفتخر باذرا البذرة الأولى فى حياة المسرحية وحركتها . فكليب يتعجل «جليلة» ، وجليلة تشعر أنه جاوز الحد وبعث فى نفسها الضيق ، ولعلها شعرت أنه يهينها . وينتهى هذا الموقف الذى أوشك أن يتطور إلى خصام حاد ، إلى الهدوء الظاهرى ؛ فقد تظاهر كليب بالرضاء ، وراح الحديث يتخذ بعدًا رمزيا ، وبخاصة فى كلام جليلة التى لم تتقبل استفزازه إياها بارتياح ، إذ تقول (ص ٢٤) ، فى تلميح إلى موقفه من قومه :

«وكم فى البرية من بائسين
تحكم فى أمرهم من ظلم»

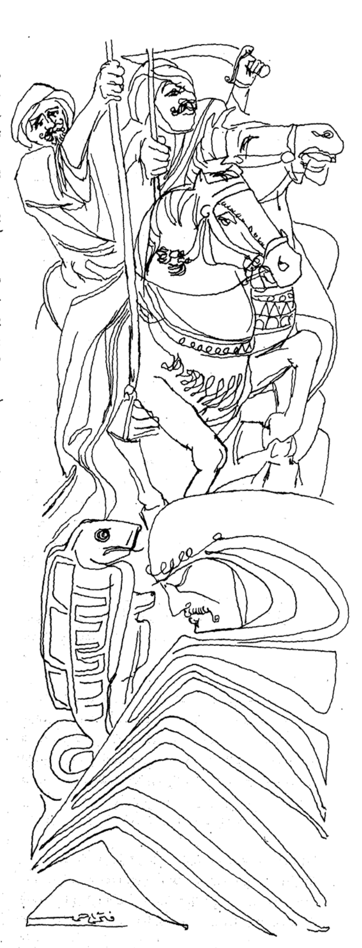
وتقع حادثة جديدة تؤدى إلى الحدث الرئيسى الذى قامت عليه حبكة المسرحية ، إذ رأى كليب بين إبله ناقة غريبة ، فأمر عبده بأن يرميها بسهم فى ضرعها بعد أن عرف أنها ناقة البسوس جارة جساس . ولم يمنع انفعال جليلة كليباً من إنفاذ أمره ، على الرغم من استحلافها إياه ألا يفعل ، مسوغة الحادثة بأنها غير مقصود . ولعل جليلة تنبأت بما سيأتى فى نصيحتها زوجها ألا يفعل ، ورأت بخيالها ماسينشأ من أحقاد موجعة ، على الرغم من استخفاف كليب بتصوراتها . وكان من الممكن أن يمر الحادث دون مضاعفات خطيرة ، ولعل هذا كان موقف مرة والدجساس ، لولا أن البسوس ظهرت صائحة نائحة أمام خيمة جساس ، تنشد شعراً تقول فيه : (ص ٢١)

«نـزلت فى حيكم ياذل جارتكم
أصابها الضيم فى عرض وفى نشب»

وهنا تبلغ الأزمة ذروتها فى نفس جساس فيقرر قتل كليب . وكان هذا هو هدف البسوس التى قابلت فخر جساس قائلة (ص ٢٣) : «جزاك ربك ياجساس إحسانا» .

ولم تكن هذه الحادثة هى أولى الحوادث التى حقنت النفوس بالحقد ، بل كانت الشرارة فى سلسلة من الإهانات ، أشعلت الحقد ليحرق الأخضر واليابس فى حياة حيين مؤتلفين ، نتيجة استبداد طاغية متأله . غير أن عقلاء «بكر» : مرة والحارث بن عباد وهمام بن مرة ، وقفوا ضد إثارة العداوة ، ودعوا إلى تحكيم العقل ، ولكن جساسا يمضى فى طريق الشر ، تؤازره فى ذلك البسوس ، وتدفعه إلى ذلك دفعا ، فيبدأ فى حوك المؤامرة ، فينتدب لمعاونته ابن عمه عمرا الفاتك الشجاع ، الذى كان يشاركه موقفه من كليب .

ثم حدث مادفع بالمؤامرة قدما ؛ إذ أخبر الرعاة جساسا أن كليبا منعهم الماء ، وأن الإبل يقتلها الظمأ ، فأثار ذلك حفيظته ، وجعله يمضى فى تحقيق عزمه . ويتوسل المؤلف بالأحلام فى بناء أحداث مسرحيته ؛ إذ نرى كليبا فى المنظر الثالث من الفصل الأول يهب من نومه مذعورا ، ذاهلا ، يلتفت يمنة ويسرة ، مشيرا بيده إلى جهات مختلفة من الخيمة . (ص ٤٥) وهو يشرح لجليلة ماألم به فى حلمه كالوحوش التى تنهشه ، والأفاعُى التى تلدغه .. الخ ، ويحدثها عن



الكابوس الذى جثم على صدره فإذا هو يحكى عن أشياء تشير إلى مستقبل الأحداث. وقد وفق الكاتب فى نقل حالته المأزومة فى حديثه عن نفسه (ص ٤٧)، فحمل الشعر طاقات درامية موفقة. وقد حاولت جليلة أن تفسر له أحلامه، مهونة الأمر عليه، بأنها لاتعدو أن تكون من أثر الطعام. غير أن كليبا يصر على أن للحلم تفسيراً آخر (ص ٤٩). ومع أن العراف كان إلى جانب كليب فى التفسير فإن كليبا رفض الانصياع لنصيحته، واحتقر شأن بكر فى نجعتها، وقال لجليلة (ص ٥٥): سوف أجلوهم عن الماء بحد المرهفات. وعلى غدير الذنائب، يلتقى جساس وكليب، وينفذ جساس المؤامرة بمعاونة عمرو، ويقتلان كليبا، فيا ترقبها البسوس. وقد وفق الكاتب هنا فى إبراز الخلجات الإنسانية، وتعمق شخصية كليب، فحلل مشاعره تجاه النهاية، وعرض لموقف جساس، ثم طلب كليب شربة ماء، وطلب دفن جسده حتى لا يكون نهبا للوحوش والجوارح، وأخبره أن الجليلة حامل فلا يؤذها. وهذه كلها خواطر سريعة تدور فى ذهن إنسان، يتكثف الزمان بأبعاده، أمام عينيه. وقد وفق أيضا فى تحليل موقف عمرو وتراوحه بين الشفقة وإرادة القتل.

وتتطور الأحداث حسب الرواية التاريخية فيدفن جساس وعمرو كليبا، وينطلق جساس إلى أهله فيثور «مرة» ثورة عنيفة، ويقرعه أشد التقريع، وينتهى جساس إلى أن يهيم على وجهه، فى حين يجلو آل مرة عن الحى إلى النهى، فيا يرسل «مرة» فرسه إلى ولده همام الذى كان ينادم «المهلهل» أخا كليب. ويعتزل الحرب الحارث بن عباد فيعذره مرة فى فعلته.

ويبدو أنه لا قيمة تذكر لفصل «القيافة» فى بناء المسرحية الدرامى، فهو شرح لفعل يعرفه القارئ من قبل، فيا يستمر المؤلف فى اعتماده التنبوء فى رسم أحداثه، على نحو مانرى فى المشهد الأول من الفصل الثالث، إذ يبدو «المهلهل وهمام فى روض بالقرب من منازل تغلب يعاقران الخمر، ومعهما جاريتان هما دعد ورباب (ص ٨٧) فى حين يفتخر المهلهل بنفسه، نرى هماما ساخرا، على نحو يزيد من انفعال المهلهل وكأنه يستقرئ الغيب (ص ٩٢). وقد اعتمد المؤلف الرواية التاريخية فيا روته جارية مرة من أن جساسا قتل كليبا. وهذا ماأوقعه فى التناقض، فكيف نفهم صورة المهلهل الثمل وهو يتحدث عن الغد المنتظر؟ فلو أنه أدرك اللعبة حسب ماتوحى به الأحداث لتغير سلوكه ولبطش بهمام. أما أن يعى مايخبئه الغد ولايعى حقيقة الأمر فى آن معا فذلك غير مسوغ. وتستمر الأحداث فى سياقها التاريخى، فتعرض لموقف هند أخت كليب من الجليلة، وموقف المهلهل أيضا، ثم عزم المهلهل على القتال حتى يفنى بكرا عن آخرها، ويضمن المؤلف أبياتا للمهلهل نفسه فى عزمه على إبادة سراة بكر. (ص ١٢)

وتتفق تغلب على الإعذار إلى بكر بشروط قاسية فلا تقبل بكر، فيستعر القتال ثلاثين سنة، يقتل فيها من بكر كثيرون. وأخيرا ينال التغلبيون من جساس فلا يهدأ للمهلهل بال، ويقتل بجير بن الحارث بن عباد الذى كان قد اعتزل الحرب، ولايرضى بالصلح حتى يقوم ضده الحارث ويأسره دون أن يعرفه، ويطلقه بحيلة بعد أن يجز ناصيته

ولايكف عن عداوته ، فينطلق بأهله إلى اليمن ، فيما يسود السلام بين تغلب بقيادة الهجرس بن كليب وجليلة ، وبكر بقيادة مرة ، وتشيع المودة بعد الخصام . ولعل من يتأمل نهاية المسرحية يلحظ خفوت الحركة وضعفها ، لتقيد المسرحية المطلق بالأحداث التاريخية . ولعل ضعف التشخيص أدى إلى طغيان الحدث التاريخى وفتور الحركة المسرحية .

أما مسرحية «امرؤ القيس بن حجر» فتقوم حبكتها على حادثة مقتل حجر ملك كندة ، ومطالبة ابنه امرئ القيس بثأره بين قبائل العرب ، ثم طلبه النصرة من إمبراطور الروم فى أنقرة ، حيث لقى حتفه فى أثناء عودته بسم تفشى فى جسده إثر لبسه حلة أهداها إياه الإمبراطور ، لما شاع فى القصر من حب بين امرئ القيس والأميرة «سافو» .

وتبدأ المسرحية بالكشف عن حياة الشاعر اللاهية بين شرب الخمر ونقر الدفوف ولقاء الحسان وقول الشعر ، حتى إذا بلغه خبر مقتل والده حجر ، أقسم على الثأر وترك ماسواه ، تدفعه إليه أخته هند الباكية الحزينة . ويحاول بنو أسد أن يعقدوا صلحا مع امرئ القيس ، مقرين بسوء فعلتهم الشنعاء ولكنه يطلب الثأر ويرفض أن يصالح أعداءه حتى تروى السيوف دما . وقد راح يستعين فى ذلك بعدد من الأعوان من قبائل شتى ، لكنهم خذلوه فيما بعد وعادوا ، فنهد إلى السموءل ليودع لديه دروع حجر ، وانطلق إلى قيصر الروم مع رفيقين هما عمرو بن قميئة تصحبه ابنته ، وصخر بن العملس . وفى الطريق يفقد عمرو بن قميئة ، لتظل أحزان ابنته الصبية تلاحقه . وفى بلاط الإمبراطور يلقى امرؤ القيس ترحيبا شديدا ؛ إذ يستقبله الإمبراطور ورجالاته ، ويعدونه بالعون ، وتقام على شرفه الولائم والحفلات ، ثم يستضيفه الإمبراطور فى قصره فتتاح له فرصة لقاء ابنة الإمبراطور «سافو» فى الحديقة ثم فى جناحها فى القصر ، حيث يتبادلان عبارات الغرام ، ولم تمنع الرشوة التى اشترت الأميرة بها سكوت الخدم وغير الخدم من أن تبلغ الوشاية اللئيمة مسمع الإمبراطور ، فيقيم حفلة يحضرها الرسميون والقادة ، يخلع فيها الإمبراطور حلة على الأمير ، كانت مسمومة ، فملأت جسده قروحا ، ولم تجده براعة الطبيب الغسانى شيئا ، فارتحل مع أصحابه يتحامل على آلامه المبرحة ، حتى إذا بلغ ضريحا لفتاة عاشقة ماتت غريبة ، استشعر دنو الأجل ، وكانت نهايته المحتومة ، دون أن يحقق ماندب نفسه له ، وظل الثأر فى نفسه مشتعلا لم ينطفىء له لهيب . ولعل المؤلف قد وفق فى المرمى البعيد الذى اختفى وراء المسرحية وهو أن معاداة المنذر وكسرى لاتنسجم وصداقة إمبراطور الروم (ص ٥١) ومع ذلك فهو يلتمس العون من إمبراطور الروم ساجدا فلا يجد إلا الغدر ـ كما يقول الطبيب الغسانى (ص ٩٧) .

وقد حفلت المسرحية بالمآسى ، وربما أفادت من التراث الشعبى فى بعض الصور ـ وخاصة فى الإغماء على نحو ماحدث مع ابنة عمرو بن قميئة .

الشخصيات :

إذا كانت تلك المسرحيات قد اهتمت بعرض القضايا التاريخية التى تخدم الواقع الراهن فإنها اهتمت بالأفكار والأحداث معا . وهذا الاهتمام لابد أن ينعكس على الشخصيات بصورة مختلفة . وإذ كانت الشخصيات قد ارتبطت بالأفكار من جهة ، وبالأحداث من جهة أخرى ، فإن هذا الارتباط لم يعطها قدرة على الحياة والتلقائية والنمو

فالذى يتأمل المسرحيات التى اتخذت من التاريخ موضوعا لها يلحظ أنها قيدت الشخصيات بالروايات التاريخية المدونة فى كتب الأدب والتاريخ ، على نحو ما نرى فى شخصية «النعمان بن المنذر» التى خضع تطورها للروايات التاريخية[٤٩] . فقد ظلت الشخصيات فى «وفود النعمان على كسرى أنو شروان» كما هى ؛ تتأثر بالأحداث ، ولاتستجيب لها ؛ أسيرة للمواقف الثابتة التى ألزمها إياها المؤلف ، فإذا ما بدت بادرة لوضوح قدر من التغير أو المعاودة ، ماتلبث أن تختفى سريعا ، على نحو مارأينا فى مخالفة إحدى شخصيات الوفد ما أجمع عليه ، ثم عدولها عن ذلك ، وفى عدم استغلال الخلاف بين عدى بن مرينا وزوج ابنته الشاعر المنخل .

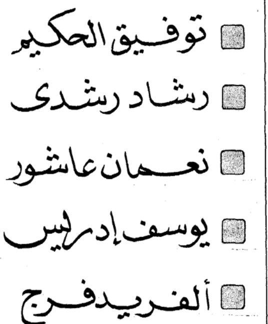
ولم يحاول نجيب نصار فى مسرحية «ذمة العرب» أن يتعمق شخصية النعمان ، وأن يولى علاقته بعدى بن زيد عنايته ، وبخاصة مساعدته فى أن يوليه كسرى أمر العراق ، وأن يجعل من هذه المساعدة عقدة تلح عليه ، حتى إذا توافرت الأسباب التى تتصل بها ، من إحساس بالزهو من قبل عدى ، أو أقوال تصدر عنه فى تحقير شأن النعمان وبيان أياديه عليه ، كان بطش النعمان به له مسوغ نفسى ، بل إن الرواية التاريخية ـ نفسها ـ تحمل بذور هذه العقدة . غير أن شخصية النعمان ـ كما رسمها نجيب نصار ـ تخدع بحيلة من عدى بن أوس . وتتضافر الظروف على إطالة أمد الخدعة حتى تنتهى حياة عدى ، لتتكشف خيوطها من جديد . فلا صراع فى النفس ، ولاتطور فى الموقف ، بل تظل الشخصية ثابتة والأحداث هى التى تختلف عليها فتستجيب الشخصية لها ، دون أن تؤثر فيها تأثيرا فعالا .

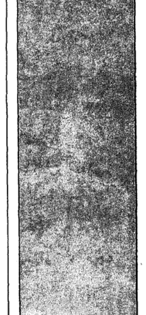
ولعل بناء المسرحية ـ بصورة خاصة ـ يتطلب شخصيات نامية متطورة ، تتيح للصراع أن يشتد وللمواقف أن تتناقض ، لتظل الحركة متنامية من داخل الشخصيات ، لا من خلال الأحداث المشوقة فحسب .

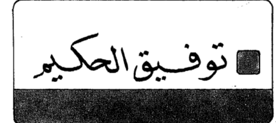
وقد اهتمت مسرحية نجيب نصار الأخرى «شمم العرب» بالمواقف ، وجعلت الأحداث تبعا لها ، وسلبت الشخصيات القدرة على التصرف بعيدا عن دائرة القيم العربية المتوارثة ، فربطت الصراع الخارجى فى نفوس الشخصيات بما ينشأ عن هذه القيم من ردود أفعال ، فضلا عن إحكام المؤلف الطوق حولها ؛ فهى تسعى فى النهاية ـ وربما مرغمة ـ إلى الصلح ولم الشمل عن طريق زواج جمع بين الفريقين الخصمين ، وختم سلسلة دامية من الثارات والنزاعات .

وقد ظل الاهتمام بالمواقف يقود الأحداث والشخصيات فى ثنائيتها الاستقطابية ، بتناقضاتها وتباين أفعالها ، محكومة بالمواقف . والمواقف الخيرة هى التى تقود الشخصيات الخيرة إلى نهايتها السيئة . وهذا مافعله نصرى الجوزى فى «ذكاء القاضى» و«العدل أساس الملك» .

الفن المسرحي من خلال تجاربهم







الكاتب الكبير الأستاذ / توفيق الحكيم
بعد التحية

مجلة «فصول» ترجوكم التكرم بالاجابة عن الأسئلة التالية :

١ ـ لماذا اتجهت الى الكتابة للمسرح ؟ وكيف بدأ هذا الاتجاه ومتى ؟
٢ ـ اذا كنت تكتب أنواعا إبداعية أخرى فمتى تختار القالب المسرحي دون غيره من قوالب الفن القولى الأخرى التى تكتبها كذلك ؟
٣ ـ كيف يرد على نفسك الموضوع المسرحي ؟ وهل يكون محددا منذ البداية ؟
٤ ـ هل تبدأ المسرحية عندك من فكرة عارضة أم من شخصية أم من حدث ؟ وهل تختلف النتيجة فى هذه الحالات الثلاث ؟
٥ ـ هل تقرأ لغيرك من كتاب المسرح ، العرب وغير العرب ؟
٦ ـ هل تقرأ عن الفن المسرحي ، أصوله ومذاهبه وتياراته المختلفة ؟

الأجوبة :

١ ـ المسرحية الأولى التى كتبتها للمسرح هى «الضيف الثقيل» سنة ١٩١٩ وانتهت إليك فى مبدأ الثورة المصرية وهى ترمز الى الاحتلال الانجليزى .

٢ ـ لم أكتب [illegible] أنواعا ابداعية . اما اختيار القالب المسرحي فهو لمباشرته [illegible] بظروف معينة يستطيع اظهارها بكل المؤلف المسرحي .

٣ ـ موضوع المسرحية يتحدد فيها أمامى منذ البداية .

٤ ـ بداية المسرحية تتوقف على ظروف قد تكون عارضة أو شخصية أو نتيجة حدث . والنتيجة واحدة على كل حال .

٥ ـ قرأت لغير العرب شكسبير فى ايام الدراسة الثانوية . فقد كانت «هملت» مقررة علينا فى المدارس . أما للعرب فلم تكن المسرحية تطبع بل تمثل ، وعندما طبعت اخيرا فى مجلد لنعمان عاشور قرأتها واعجبت بها .

٦ ـ القراءة عن الفن المسرحي واصوله ومذاهبه وتياراته المختلفة هى من ضرورات الناقد والباحث والدارس الجامعى . أما المبدع فيهمه الإبداع نفسه .

٧ - ما موقفك من فكرة التجريب فى المسرح ؟ وهل حاولت شيئا من هذا ؟ وماالنتيجة ؟

٨ - هل تتحدث فى المسرحية من خلال شخوصك أم تتركهم يتحدثون بمعزل عنك ؟

٩ - هل شخصوص مسرحك لهم وجود متعين سابق على الكتابة أم هم دائما مخلوقات جديدة ؟ وإذا كانوا مخلوقات كذلك فكيف تشكلهم ؟ أم تراهم يتشكلون من تلقاء أنفسهم ؟

١٠ - هل تشغلك إمكانات العرض المسرحى بكل مايتداخل فيه من عناصر ؟ أم يكون تركيزك على اللغة والحوار فى الدرجة الأولى ؟

١١ - من المتكلم فى مسرحك ؟ !

١٢ - كيف تفهم فكرة الصراع الدرامى ؟ وهل يقتضيك تحقيق هذا فى المسرحية قدرا من الوعى به ؟ وكيف تحققه ؟

١٣ - ماالهدف من المسرحية فى تصورك ؟ وهل يمكن الاكتفاء بقراءتها ؟ أم أنك تكتب للمسرح وفى ذهنك دار عرض بعينها ؟

١٤ - هل تأخذ الجمهور فى الاعتبار قارئا أو متفرجا ؟ وماأثر ذلك فى بنائك للمسرحية وفى توفير عنصر الامتاع ؟

١٥ - ماالغاية الأخلاقية لمسرحياتك ؟ هل هى غاية معرفية أم مجرد إثارة وتحريك للعقول ؟

---

٧ - فكرة التجريب فى المسرح مطلوبة وفى كل شئ . ولكنى لم احاول شيئا من هذا .

٨ - تحدثت فقط مع هاربر وعطيات . اما فى المسرحية فيسأل عن ذلك المؤلف المسرحى . فاذا ترك شخوصه تتحدث بمعزل عنه فسوف يكون من ذلك راحة كبرى له .

٩ - شخوص المسرحية ووجودها السابق او اللاحق جائز . اما انهم يتشكلون من تلقاء انفسهم فليس عندى علم بذلك .

١٠ - امكانات العرض المسرحى اظن انها تشغل مؤلف المسرح فى الغالب .

١١ - المتكلم فى المسرح هو الممثل والملقن .

١٢ - الصراع الدرامى شئ يتكلم فيه دائما النقاد .

١٣ - الهدف من المسرحية يعرفه الذى يكتبه . وفى الغالب الذى نشاهده هو ان اهتمامه فى الارجح متجه الى دار العرض .

١٤ - بالطبع كل مؤلف فى المسرح وغيره يأخذ فى اعتباره الجمهور وامتاعه .

١٥ - الغاية الاخلاقية للمسرحية مطلوبة فى كل انواعه واتجاهاته . ولكن الغالب الاغلب فى المسرح ومؤلفيه هو الاثارة .

[illegible]

رشاد رشدى

س : لماذا اتجهت إلى الكتابة للمسرح وكيف بدأ هذا الاتجاه ومتى ؟

ج : هو اتجاه قديم جداً ، ظهر أول ماظهر فى المدرسة الثانوية على وجه الخصوص . كنت هاوياً للمسرح ، أهواه ولا أكتبه . وتمثلت الهواية فى حبى للتمثيل . وكان للمدرسة فريق يضم نخبة من العناصر الممتازة . وكثيراً ما كانت المدرسة تدعو أساتذة التمثيل فى ذلك الوقت لمشاهدة العروض المسرحية التى نقدمها ، أمثال أحمد علام واستيفان روستى . وقد كان لإقامتى فى حى شبرا أثره فى شد انتباهى إلى مسارح روض الفرج من أجل الفرجة فحسب . ولم تكن مسارح بالمعنى المعروف . ثم تطورت الأمور بعد ذلك فاجتمعنا وقررنا تكوين فرقة مسرحية تقدم عروضها فى شارع عماد الدين ، الأب الروحى للفنون فى ذلك الوقت . واخترنا مسرحاً كانت تعرض عليه الفنانة الكبيرة فاطمة رشدى . وعرضنا على هذا المسرح مسرحية لكاتب إنجليزى من ترجمة الكاتب المشهور عندئذ محمد فريد أبو حديد ، وهو أستاذ تتلمذت عليه ، وكنت من أقرب تلاميذه إليه ، وأنا مدين له بالفضل الكثير والأستاذ أبو حديد هو أول من كتب ما نطلق عليه الآن «الشعر الحر» ، فأحببنا ما يكتب فى أواخر العشرينيات . وظللت على هذا المنوال فاشتركت بالتمثيل فى مسرحيات شكسبير . وصاحبنى هذا الاهتمام وأنا أدرس فى قسم اللغة الإنجليزية فى الجامعة ، فأعددت إحدى روايات «جوجول» . وقد لفت هذا الإعداد نظر أستاذ انجليزى ينتمى إلى عائلة كلها من الممثلين ، بالإضافة إلى أنه شاعر كبير وعاشق للتمثيل . هذا الأستاذ الإنجليزى هو «كريستوفر اسكيف» ، الذى تولى رعايتى فى الجامعة . ولكى أتقن اللغة الإنجليزية حرصت طوال دراستى فى الجامعة على القراءة بها إلى حد أننى استبعدت قراءة أى كتاب أو جريدة باللغة العربية ، وكنت أكتب حينذاك القصة القصيرة ، وكان الجو مليئا بالتشجيع لمن يكتب . وفى تلك الآونة كتبت مسرحيات ذات فصل واحد ، لكن القصة القصيرة كانت هى الغالبة . ومع ذلك فقد استمر اهتمامى بالمسرح ، فقرأت مترجمات عن اللغتين الفرنسية والألمانية ، زادت من انجذابى إلى المسرح . ومع هذا الانجذاب تضاعف خوفى ، فقد وجدت المسرح فنًا عميقًا ومعقدا ، لايطرق الإنسان بابه إلا فى حالة نضجه . وسافرت إلى انجلترا ، ومكثت فيها عامين ، وعدت أكثر تشبعا بالمسرح . وتحت رعاية الأستاذ الإنجليزى أنشأنا فرقة مسرحية مصرية أسميناها «الطليعة» ، شارك بعض من أعضائها فى الحركة المسرحية المصرية فيما بعد ؛ وهناك منهم فى الساحة الفنية من يعطى حتى الآن أمثال الأستاذ محمد توفيق والأستاذ محمود السباع . وكنت كاتب هذه الفرقة ، أترجم وأعد لها بعض المسرحيات الأجنبية . ومع مضى الأعوام نما حبى لتشيكوف فركزت على أعماله فى الترجمة والإعداد . وكتبت مسلسلات للإذاعة عن تاريخنا ، مع استمرارى فى ترجمة المسرحيات الأجنبية وتمصيرها . وفى إنجلترا تلقيت ـ بعد إكمالى لرسالة الدكتوراه ـ عروضا كثيرة للبقاء هناك أستاذا فى الجامعات الإنجليزية ، قابلتها بالرفض ، وعدت لأننى قررت أن أصبح كاتباً مسرحياً .

هذا الفترة السابقة كلها كانت لى بمثابة التمرينات التى مارستها من أجل الكتابة للمسرح . وقد بدا لى أن هذه التمرينات كافية ، وأننى أصبحت قادرا على الكتابة للمسرح . المدينة كانت رأس البر ، وكان الصيف من عام ١٩٥٨ وفى رأس البر التقيت بمجموعة من الجيل الطالع ، كانت قد ولدت من سنوات ثلاث ، وهى فرقة المسرح الحر . وفى رأيى أنهم أصحاب النهضة الحقيقية فى المسرح الحديث . كانوا شباباً متطوعاً هاوياً وعاشقاً للمسرح ، إلى درجة أن الأرباح التى كانوا يحققونها كانوا يودعونها البنك باسم المسرح الحر . جذبنى إليهم أيضا تقديمهم المسرحيات باللغة الدارجة ، وكان هذا أملاً لى ؛ أن تقدم مسرحيات بلغة الشارع ، اللغة الدارجة . كنت أعتقد أن كتابتى للمسرح إن جاءت بالفصحى فستكون عملية تزوير . وطلب منى أعضاء المسرح الحر مسرحية من تأليفى . قلت لهم إنى أكتب القصة القصيرة ، لكنهم أصروا وشجعونى . وعندما تركتهم كنت مشحوناً بالفكرة . وفى تلك الليلة أستطيع أن أقول إننى كتبت المسرحية ، لأنى تصورت النهاية ، فأنا لا أكتب إلا إذا عرفت النهاية قبل البداية ، حتى فى كتابتى للمقال . وإذا لم تكن النهاية واضحة فى ذهنى فلن يكون بناء مطلقاً .

س : هل هذه هى الخطة العامة ؟

ج : لابد من تصور النهاية . وإلا فكيف أنهى المسرحية ؟ وكيف أخرج من الأزمة التى عالجتها ؟ المهم أن هذه المسرحية كانت: (الفراشة) ، التى عرضت بدار الأوبرا ١٩٥٩ .

س : إذا كنت تكتب أنواعًا إبداعية أخرى . فمتى تختار القالب المسرحى دون غيره من قوالب الفن القولى الأخرى التى تكتبها ؟

ج : لا أحب إضاعة وقت القارئ ووقتى فى طريقة سردية . أنا دائماً أركز على تطور الحدث دونما تفاصيل كثيرة ، لأن التركيز على الحدث نوع من الاتجاه للكتابة الدرامية . وهناك حقيقة علمية مؤداها أن المسرح والقصة القصيرة كلاهما أقرب إلى الآخر . كتاب المسرح العالمى فى العصر الحديث بدأوا كتابًا للقصة القصيرة (تينسى وليامز مثلاً) ثم عادوا إلى كتابة القصة القصيرة . القصة القصيرة كانت لى الطريق الذى عرجت منه إلى المسرح فوجدته أكثر إمتاعاً ، وهجرت على دربه القصة القصيرة هجراً تاماً . كتبت مقالات فى النقد ، وأنا دارس يحب النقد ، ومن ثم تحدد اهتمامى بالنقد والمسرح ؛ النقد لخدمة الأجيال والنهوض بالوعى الأدبى ، والمسرح لأنه أصبح جزءاً منى .

س : كيف يرد على نفسك موضوع المسرحية ، وهل يكون محدداً منذ البداية ؟

ج : كثير من الناس يتصور أن الكاتب يجلس وأمامه مشكلة أو قضية يخطط لحلها . هذا لايحدث فى عملية الخلق الفنى بالنسبة لى ولكثير ممن قرأت لهم من الأجانب . كثير من الأجانب فى المجلات المعاصرة وغيرها مهتم بمثل هذا الموضوع : كيف تكتب ؟ وموضوع المسرحية لا يأتى نتيجة خطة مسبقة ، لكنه يأتى نتيجة لانفعال صغير جداً وهذا الانفعال يُحدث تداعيات مختلفة ، أو كما نسميها (توليفًا) ؛ فالمتناقض يجعله الفنان متجانساً . ومهما كان الإنسان موضوعياً فمن الضرورى أن يكون ذاتياً أولاً . وهناك واقعة مشهورة تحضرنى الآن . سألوا ذات مرة «إبسن» ـ الكاتب المسرحى الكبير ـ بعد انتهاه من مسرحيته «بيت الدمية» ، سألوه معجبين عن دفاعه

عن حقوق المرأة ، فدهش إبسن لهذا ونفاه ، وقال إن كل تراجيديا كتبتها فى حياتى كانت خاصة بى أولاً ثم تحولت . وهذه هى مهارة الفنان ، أن يتحول من الخصوصية إلى العمومية ، ومن الذاتية إلى الموضوعية . فموضوع المسرحية يبدأ إذن بانفعال ، وهذا الانفعال يُحدث شيئاً من التداعى الكثير والمكثف للغاية بين ملايين التجارب الإنسانية الجزئية التى مر بها الفنان ، ثم يسيطر الفنان بعقله الواعى عليها ليصوغ منها العمل الفنى الذى يبتغيه .

س : هل تبدأ المسرحية عندك من فكرة عارضة أو من شخصية أو من حدث ؟ وهل تختلف النتيجة فى هذه الحالات الثلاث ؟

ج : تبدأ من حدث أو من شخصية أو من تجربة أحد الأصدقاء ، المهم هو الانفعال بها . كنت مسافراً إلى الأسكندرية ، وفى طريق من المنزل إلى محطة القطار ، وجدت عند النفق القريب من فندق هيلتون سيارة جيب بداخلها رجل طاعن فى السن غير مصرى ، جذبنى وجهه وشد انتباهى فعلق فى ذهنى . حاولت ألا أهتم . ركبت القطار واشتريت الأهرام الصفحه فى القطار فقرأت فى الصفحة التى يحررها كمال الملاخ عن نوع يشبه التماسيح يعيش فى الصحراء . جذبنى هذا الخبر أيضاً . ووصل القطار إلى محطة الإسكندرية فغادرته إلى الفندق الذى تعودت النزول فيه . ثم غادرت الفندق إلى المطعم الذى أتناول فيه طعامى دائماً فى الإسكندرية . كل هذا ووجه الرجل العجوز وهذا النوع من التماسيح الذى قرأت عنه فى صفحة الملاخ لم يتركا ذهنى وكان أن حدثت تداعيات مختلفة ، أصبحت شرارة توهجت ، فبدأت فى كتابة مسرحية (حلاوة زمان) . وجه الرجل الغريب تحول إلى ضابط مصرى يقضى خدمته فى السودان ، نزل إلى النيل للاستحمام فهاجمته التماسيح وأوشكت على الفتك به لولا رجاله الذين أنقذوه من فك التمساح . وكان أثر هذا الحادث أن أصيب الرجل بحالة تشبه الجنون ، وظل طوال المسرحية يصرخ أن أبعدوا عنى التماسيح .

س : هل تقرأ لغيرك من كتاب المسرح العرب وغير العرب ؟

ج : قراءتى لغير العرب أكثر من قراءتى للعرب . هذا لايعنى أننى أجنبى ؛ أنا عربى لكن الناحية الفنية تجعلنى غير متعصب للعرب أو لغيرهم إطلاقاً . أنا أقرأ للعرب فى مجالات أدبية أخرى غير المسرح ، أكثرها الشعر .

س : تقرأ لمن من غير العرب ؟

ج : حتى آخرهم ، فأنا متتبع على الدوام ، لكن تركيزى على الإنجليز ، لانتشار اللغة الإنجليزية أكثر من أى لغة أخرى . سويسرا مثلاً عرفت فى الخمسينيات أمثال « دورنيات » وغيره ، لكنهم هبطوا الآن وصمتوا . وأذكر أننى دعيت من قبل الحكومة الفرنسية منذ عامين لزيارة المسارح الفرنسية ، ولم أر ما يستحق المشاهدة غير المسرح التجريبى ، أقصد الطليعى . شاهدت فى كل حارة من حوارى « مونمارتر » بيوتاً صغيرة أو حجرات كلها مسارح ، ورأيت أيضا فى إنجلترا المئات منها ؛ وهى مسارح متطورة أو طليعية أو تجريبية .

وعموماً إذا نحن أردنا المقارنة فسنجد الخمسينيات على مستوى العالم أجمع أكثر ثراء وغنى من السبعينيات والثمانينيات . وفى تاريخ المسرح دائماً ما تظهر أشكال مسرحية غريبة تهدف إلى جذب الجمهور ، ولكن هذه الأشكال لا تدوم . قد تؤثر على الحركة المسرحية لكنها لا تستمر . مسرح العبث نشأ ونضج وازدهر فى الخمسينيات والستينيات على أيدى يونسكو وصمويل بيكيت وغيرهما أحدث ضجة عظيمة ومسرحاً جديداً . لقد استمر مسرح العبث حقبة ثم مات . ولكنه قبل أن يموت ترك آثاراً عظيمة أسهمت فى تغذية المسرح القائم ، أى أن مسرح العبث حقن المسرح بحقنة عبثية . كل كاتب من كتاب العالم أخذ من العبث ما يروقه . ومع ذلك فإن هذا الشكل أخفق هنا فى مصر (أقصد أنه أخفق فى حقن كتابنا المسرحيين به) .

س : هل تقرأ عن الفن المسرحى ، وأصوله ومبادئه وتياراته المختلفة ؟

ج : هناك حقيقة قد يخجل منها غيرى ، فأنا لا أُدَرس المسرح فى الجامعة ولا أُدَرس الدراما . وعلاقتى بالمسرح علاقة شخصية وليست علاقة عمل .

س : أقصد النقد المسرحى . قراءات فى النقد المسرحى ؟

ج : حدث هذا بعد أن وضعت قدمى فى المسرح . وعندما وجهت إلى الدعوة لإلقاء سلسلة محاضرات عن فن كتابة المسرح فى الجامعة الأمريكية ، اضطررت إلى القراءة فأراحتنى ؛ لكن ليس أكثر من ذلك . هذا تمسكى منذ البداية حتى اليوم بأرسطو . وأعتقد أن أرسطو لن يستطيع أحد بعده أن يتكلم عن المسرح . وليس هذا تعصباً لأرسطو ولكنها الحقيقة . وهذا هو الأساس عندى .

س : ما موقفك من فكرة التجريب فى المسرح ؟ وهل حاولت شيئاً من هذا ؟ وما النتيجة ؟

ج : التجريب مهم جداً فى المسرح وفى أى فن ، خصوصا المسرح ، لأنه فن متكامل . حاولت هذا فى أكثر من عمل مسرحى لى . أدخلت قيمة جديدة هى التى نسميها مسرحية من داخل مسرحية وقد استعملت هذا لأنى وجدته مناسباً لبيئتنا المصرية ولنا نحن المصريين أكثر مما هو مناسب للأجانب . هناك كثير من الأجانب الذين استخدموا هذه الوسيلة ، « بيراندللو » وغيره . وأيضا فإن التجريب واضح فى مسرحيتى « اتفرج ياسلام » ؛ وهى مسرحية من داخل مسرحية . لقد أخذت تيمة معينة تبدو أنها مختلفة عن تيمة المسرحية الداخلية ثم زاوجت بينهما . وهذا نوع من التجربة وأيضا مسرحيتى « بلدى يابلدى » كان فيها تجريب . كذلك هناك مسرحية حديثة من تأليف سيدة إيطالية ، عرضت منذ عامين بمسرح الطليعة ، وهى مسرحية (غرفة للإيجار) . هذه المسرحية مكتوبة بطريقة تجريبية ، ثم أضفت إليها ومصرتها حتى أصبحت كأنها مصرية أصلا ، ولاقت نجاحاً كبيراً عند عرضها ، بالرغم من قيامها على أكتاف شباب مسرح الطليعة ، وخلوها من النجوم .

س : هل تتحدث فى المسرحية من خلال شخوصك أم تتركهم يتحدثون بمعزل عنك ؟

ج : اتركهم يتحدثون بمعزل عنى . أنا أدين من يتحدث شخوصه بلسانه . أدين الكاتب الذى يتحدث مباشرة ؛ فالأجدى له أن يكتب مقالاً . فمثلاً المقالات التى أكتبها الآن فى الأهرام ـ سمها كما شئت ـ تتناول مشاكل مصيرية . أنا لا أستطيع أن أكتب مسرحية أو قصة قصيرة عن مشكلة من مشاكلنا ، كالتعليم والغذاء إلخ ، ولكنه من الممكن كتابة هذا فى مقالات إذا اتفقنا على أنّ المقال بشكله الأدبى هو القناة الموصلة لمثل هذه المشاكل .

س : هل شخوص مسرحك لهم وجود متعين سابق على الكتابة أم هم دائماً مخلوقات جديدة ؟ وإذا كانوا مخلوقات لك فكيف تشكلهم ؟ أم تراهم يتشكلون من تلقاء أنفسهم ؟

ج : الاثنان معاً . أحياناً تكون الشخصيات جديدة تماماً ، وفى أحيان أخرى يأخذ الكاتب شخوصه من نماذج قابلها فى الحياة فيطورها فى عملية الخلق الفنى ، وأحياناً يتشكلون من تلقاء أنفسهم ، وفى أحيان أخرى أشكلهم أنا ، وفقا لأدوارهم فى المسرحية ، ووفقا للوظيفة الفنية التى يؤدونها .

س : هل تشغلك إمكانات العرض المسرحى بكل مايتدخل فيه من عناصر ؟ أم يكون تركيزك على اللغة والحوار فى الدرجة الأولى ؟

ج : لا أستطيع أن أكتب مسرحية قبل أن أرسم المكان . من الضرورى أن أعرف أين ستقع هذه الأحداث بعد أن أكون قد وضعت تصوراً شاملاً للمسرحية ، هل ستدور فى حديقة أو فى حجرة أو فى أى مكان آخر . لا أحب تغيير المكان . أنا من المتمسكين بوحدة المكان برغم صعوبتها فى الكتابة المسرحية ؛ فالخروج من وحدة المكان كثيراً يكون قريباً إلى السينما التى هى أقرب إلى الصناعة منها إلى الفن . وأنا لا أركز على الحوار وحده ، بل أركز أيضا على المكان وإمكانات هذا المكان فى العمل المسرحى ، كما أركز على الشخصيات بعد الاستقرار عليها ، وبعد دراسة كل شخصية منفردة مع

نفسى .

س : والإمكانات المسرحية الأخرى ؟

ج : الديكور لايهمنى أمره كثيراً إلا إذا كان فى خدمة الفكرة التى أقولها فى المسرحية . وهناك إمكانات مسرحية أخرى ، كالاضاءة مثلاً ، ولكنها من صميم عمل المخرج .

س : من المتكلم فى مسرحك ؟

ج : الشخصية .

س : كيف تفهم فكرة الصراع الدرامى ، وهل يقتضيك تحقيق هذا فى المسرحية قدراً من الوعى به ؟ وكيف تحققه ؟

ج : لقد وعيت الصراع الدرامى بعد أن اضطرتنى الظروف أن أقرأ عن المسرح . لا أدعى العلم بأصول المسرح ، ولا أدعى أيضاً أن قراءاتى عن المسرح خلقت منى كاتباً مسرحياً ، لأنى كتبت المسرح قبل القراءة . بعد انتهاء محاضرات عن المسرح فى الجامعة الأمريكية . خرجت بملاحظات قادتنى إلى مفهوم للصراع الدرامى ، وأعتقد أنه مفهوم جديد . فالدراما ليست مجرد الصراع بين قوتين خارج الشخصية نفسها أو داخلها ، كما هو شائع . إن مفهومى الجديد قائم على خطين يكونان الموقف ، أسميهما خطى الجهل والعلم ، الجهل بالحقيقة ، والعلم بالحقيقة . هذان الخطان يتصارعان إلى أن يصلا إلى نقطة ينتصر فيها خط العلم ، ويصبح ما كان مجهولاً عند البطل معلوماً . وهذا هو الكشف الذى أتفق فيه تماماً مع أرسطو . وبعد الكشف يحدث العكس . فعلى الرغم من أن المسرحية بدأت بداية تؤدى حتما إلى الكشف ، فإنها تؤدى حتما أيضاً إلى العكس ، أقصد عكس البداية .

س : لأن الكشف يؤدى إلى عكس البداية ؟

ج : هذا الكشف هو انتصار خط العلم على خط الجهل . وأمثل لذلك بعطيل عند شكسبير ، فعطيل كان يجهل إلى أى مدى تحبه ديدمونه ، كما كانت ديدمونه تجهل أيضاً إلى أى مدى يغار عليها عطيل ، ولذلك لم تأخذ حذرها ، وإلى اللحظة التى قتل عطيل فيها ديدمونه كان خط الجهل هو المسيطر ، وبعد القتل يأتى الاكتشاف فيحدث العكس . ومن هنا فإن المسرحية التى بدأت بالحب والجمال والزواج قد انتهت نهاية بائسة . وهذه ملاحظة يأخذها بعضهم على شكسبير ، إذ نجده فى مسرحياته يقتل أبطاله . وفى رأيى أن شكسبير كان واعياً بهذا أكثر من هؤلاء ، لأنه لوقتل الشرير وترك الخير ليعيش ، لتوهم الناس أن فى الحياة حلولا للمشاكل ، مع أن الحياة غير ذلك .

س : والوعى بالصراع الدرامى ؟

ج : إلى حد ما يكون موجوداً حتى بدون الوعى به .

س : ما الهدف من المسرحية فى تصورك ؟ وهل يمكنك الاكتفاء بقراءتها ، أم أنك تكتب للمسرح وفى ذهنك دار عرض بعينها ؟

ج : أنا أكتب المسرح دون أن تكون فى ذهنى دار عرض بعينها ، لكنى لا أستطيع أن أكتب للمسرح مطلقاً إلا إذا كانت هناك دور عرض . المهم أن يكون هناك مسرح .

س : هل المسرحية التى تكتبها لابد أن تُمثل ؟

ج : قلت مراراً لكثير من الناس إن امتناعى عن الكتابة للمسرح فى السنوات الثلاث السابقة يرجع إلى أنى لست كاتباً روائياً . لا أستطيع أن أكتب مسرحية لأضعها فى المكتب . لا أستطيع نشرها فى الجريدة . قد أستطيع ذلك بالطبع ، لكنى لا أريد نشرها ، لأنها ليست للقراءة بل للتمثيل . وإذا لم يكن هناك تمثيل فلن يكون هناك مسرح ، فالكاتب يخرج من فتحة (جيب) دار العرض المسرحى والفرق المسرحية .

س : ما الهدف من المسرحية ؟

ج : الهدف من المسرحية أن يشاهدها الناس . قد أكون مجنوناً فى بعض الأوقات .

س : لاتريد القول بأن الجنون أحلى ما فى الفن ؟

ج : عندما أجد مسرحية من مسرحياتى يستمر عرضها أكون سعيداً . وأكون سعيداً عندما أنتهى من كتابة المسرحية . وأكون سعيداً ليلة الافتتاح ، لحرصى على حضور التجارب جميعها ، فالمسرحية طفل مازال يتكون ومن الواجب رعايته . وأكون أسعد بعد انتهاء العرض الأول وخروج الجمهور فرحاً مسروراً فاهماً ما أردت قوله .

س : تقصد تفاعل الجمهور مع المسرحية ؟

ج : من الضرورى هذا . قد لايكون فهمه كاملاً . لكنى دائماً من عادتى أن أجلس فى آخر مقعد فى صالة العرض المسرحى مع الناس البسطاء وأرى انفعالاتهم .

س : هل تأخذ الجمهور فى الاعتبار قارئاً أو متفرجا ؟ وما أثر ذلك فى بنائك للمسرحية ؟ وفى توفير عنصر الإمتاع ؟

ج : سؤال مهم . الجمهور دائما فى اعتبارى . وأنا أقوم فى الواقع بعملية تجريبية قبل خروج المسرحية على خشبة المسرح . فعندما أنتهى من كتابة مسرحية ما أدعو إلى مكتبى بعض الأصدقاء والأقارب والتلاميذ فى شكل مجموعة لايقل عددها عن عشرين شخصا مختلفى الثقافات ، وأحرص على أن تكون إحدى القريبات من ذوات المستوى العادى من الذكاء ضمن هذه المجموعة ، لأنها تمثل فى رأيى شريحة وعينه ممن سيشاهدون هذه المسرحية بعدئذ . وعند إبدائها لأى ملاحظة أتوقف على الفور لمناقشتها فى ملاحظاتها ، لأنها تهمنى جداً . أذكر أننى انتهيت من مسرحية (حلاوة زمان) ، وجاءت ابنة أختى التى أشرفت على العناية بها فى فترات حياتها ، وهى طيبة تعشق الأدب ، وطلبت منى أن أقرأ لها المسرحية ، فقرأت لها الفصلين الأول والثانى فلم تعلق عليهما بشيء ، فسألتها السبب ، فأجابتنى : ماذا فعلت فى الفصل الثانى ؟ وماذا أضفت فيه إلى الأول ؟ إن الفصل الثانى هو نفسه الفصل الأول ، لكنك أخذت تلعب وتلعب ولم تضف شيئاً على الإطلاق . وبعد أن انصرفت مزقت هذ الفصل وأعدت كتابته مرة أخرى فكان أن خرج على الصورة التى خرج بها فى المسرحية .

س : إذن فالجمهور على الدوام معك ؟

ج : طبعاً لأرى استقباله العمل منذ البداية ، ولخروج ردود الفعل تلقائية بدون مجاملات ، لأنها تمس الإحساس الصادق .

س : ما الغاية الأخلاقية لمسرحياتك ؟ هل هى غاية معرفية أو مجرد إثارة وتحريك للعقول ؟

ج : هى ليست غاية على الإطلاق ، هى إثارة هدفها الذى أعى به أولا أدعى به فى أكثر الوقت هو الاتجاه نحو التمييز بين القبيح والجمال فحسب . أنا أرى أن القبح هو الرذيلة ، وأن الجمال هو الفضيلة . أنا من المؤمنين بهذه الكلاسيكية . ويكفى هذا ، فلن أحل المشاكل ، ولن أتعرض للمشاكل الاجتماعية القائمة لتغييرها فى يوم من الأيام ، لكنى أرى . . .

س : هى غاية جمالية إذن ؟

ج : نعم غاية جمالية . وأنا أعتقد أن الجمال من أهم القيم فى الحياة .

س : أى ليست هناك غاية أخلاقية أو اجتماعية أو . . . ؟

ج : أنا أرى الجمال على أنه مساو للفضيلة ، ولا يمكن أن تؤقى الرذيلة فى ظل الجمال إطلاقاً . الجمال هو الأنقى من أى شكل ، هو القيمة العليا التى تحتوى جميع القيم الأخلاقية .

نعمان عاشور

س : لماذا اتجهت إلى الكتابة للمسرح ؟ وكيف بدأ هذا الاتجاه ومتى ؟

ج : لم يكن اتجاهى للكتابة للمسرح اعتباطا ولاجاء فجأة ، كما أنه لم يكن بترتيب أو قصد مسبق ، وإنما جاء نتيجة عدة عوامل وظروف صاحبت طفولتى ، ثم نمت وتطورت مع شبابى ، وظلت تتبلور فى داخليتى إلى اللحظة التى أمسكت فيها بالقلم واتجهت مباشرة إلى كتابة مسرحية ، وأنا لا أدرك أو أعى حقيقة ماأفعل . كان الأمر بمثابة اكتشاف أكثر منه محاولة أو تجربة ... كان أبى ـ رحمه الله ـ الابن الأكبر المدلل لعائلة ريفية ثرية ، وقد بعثه أهله لتلقى العلم فى القاهرة ، فأمضى شبابه خلال سنوات الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ ـ ١٩١٨) وهو مشغول عن الدراسة بالحياة اللاهية الصاخبة ، التى كانت تتركز فى شارع عماد الدين وملاهيه ومسارحه .. وهناك تعلق بالمسرح الذى كان يقدمه الشيخ سلامة حجازى وأولاد عكاشة ومنيرة المهدية . ثم عايش فترة كشكش بك عند الريحانى ، ومرحلة بربرى مصر الوحيد عند الكسار . وكان شديد الإعجاب والشغف بألحان سيد درويش ، يتغنى بها وبألحان سلامة حجازى وأغانيه . فلما توفى جدى عاد والدى إلى المدينة التى ولدت أنا فيها ، وهى مدينة ميت غمر ، وتولى تركة جدى . وهكذا تفتحت فى صباى وشبابى على هذا الوعى ، بالحياة التى يغلب عليها الطابع المسرحى . ومن شدة تعلق أبى بهذه الحياة فإنه ما كاد يستقر فى ميت غمر على رأس العائلة حتى بدأ يصحبنى معه إلى القاهرة للتردد على هذه المسارح . وإلى جانب ذلك فقد تعود ـ رحمه الله ـ أن يدعو أعضاء الفرق التمثيلية التى تحيى حفلاتها فى مدينتنا ميت غمر لزيارة منزلنا ، وأحيانا الإقامة عندنا فى أثناء تقديم حفلاتهم . وكان صديقا حميما لعلى الكسار ، الذى كان يتردد على مدينتنا لزيارته ، وأحيانا الإقامة عندنا . وهكذا قدر لى فى صباى أن أتأثر بحب والدى للمسرح ورجالاته ، وأن أتعلق بأهل هذا الفن كذلك . أتاحت لى الظروف منذ البداية لا أن أتعلق بالمسرح فحسب بل أن ألتقى بأشهر العاملين فيه منذ مطلع حياتى . التقيت فى منزلنا بفاطمة رشدى وعزيز عيد وبالكسار والريحانى وحامد مرسى وعقيلة راتب وشرفنطح وحسن فايق وغيرهم وغيرهم . وهذا التعرف الباكر على المسرح لم ينقطع ؛ ففى خلال دراستى الثانوية بالقاهرة إبان الثلاثينيات ازداد شغفى بالمسرح وتعلق به ، فكنت أدخر مصروفى لمشاهدة المسرح بدلا من التردد على السينما كبقية زملاء صباى . لذلك نشأت ضعيف الاهتمام بالسينما ، غير متعلق بشغف بها . وازداد هذا الاهتمام بالمسرح بعد ذلك حين التحقت بكلية الآداب ، قسم اللغة الإنجليزية ، لأتعرف الدراما لونا متفردا من ألوان الأدب ، كالشعر أو القصة أو الرواية . وبعد ذلك تخرجت واندمجت فى الحياة الثقافية ، فاتجهت فى مبدأ الأمر إلى كتابة القصة القصيرة والتراجم ومقالات النقد . وفى عام ١٩٤٩ على وجه التحديد بدأت أكتب تمثيليات للإذاعة عن موهبة ملحوظة فى كتابة الحوار ، ثم معرفة غير هينة بقواعد الدراما . لكننى كنت أميل للاعتداد بالكلمة المثبتة على الورق .. ولهذا لم أكن مقتنعا بتمثيليات الإذاعة برغم نجاحى فى كتابتها ، لأنها تضيع فى الهواء بمجرد إذاعتها . وحدث فى أواخر عام ١٩٥٠ أن وقعت على موضوع مسرحيتى الأولى « المغناطيس » .

أما لماذا وكيف كتبته مسرحية فيرجع إلى أسباب عدة ، أهمها عدم اقتناعى بقيمة التمثيليات الإذاعية . ثم إن الموضوع كان أكبر من أن تستوعبه تمثيلية إذاعية فى نصف ساعة . لكن أكثر من ذلك تأثرى أيامها بقراءاتى لمسرحيات تشيكوف وإبسن وجوركى وبرناردشو ، وخلو الساحة الأدبية من المؤلفات المسرحية . وقد شجعنى ذلك ، إلى جانب ممارستى للكتابة الإذاعية ، وشغفى المتزايد برسم الشخصيات ، وتمكنى من الحوار ، وميلى للكوميديا ، وشدة ولعى باللغة المنطوقة ، وهى اللغة العامية ، وقدرتى على رسم الشخصيات بالحوار فى هذه اللغة المسرحية . فوجدتنى أنقطع عن الكتابة للإذاعة عدة شهور ، وأندمج فى كتابة مسرحية المغناطيس . ولم يكن أحد من أبناء جيلى ـ وكانوا جميعهم أيامها يكتبون القصة القصيرة أو الشعر أو مقالات النثر ـ قد حاول أن يطرق هذا المجال . فلما انتهيت من المسرحية وقرأتها على أكثر من واحد منهم ، أبدى فيها كثير من الصحاب والزملاء وأبدوا إعجابهم بها . وهكذا اكتشفت فى نفسى موهبة لكتابة لون جديد لم يكن شائعا أو مطروقا من جانب جيلنا الأدبى . فلما عرضت بعد ذلك فى عام ١٩٥٥ على المسرح ونجحت بصورة مذهلة لى أنا نفسى ، كان هذا بداية منطلقى نحو التأليف المسرحى .

س : إذا كنت تكتب أنواعا إبداعية أخرى فلمَ تختار القالب المسرحى دون غيره من قوالب الفن القولى الأخرى التى تكتبها كذلك ؟

ج : ورغم ذلك فانى لم انقطع للكتابة المسرحية ، فقد ظللت أتابع كتابة التمثيليات الإذاعية ، وأنشر قصصى القصيرة ومقالاتى الأدبية فى الصحف . ولم أنقطع للمسرح انقطاعا كليا ، لكنى على تتابع الأعوام وما كانت تلاقيه كتاباتى المسرحية من نجاح ، أصبحت أكثر ميلا لكتابة المسرحيات ، فكنت أقدم فى كل موسم مسرحية جديدة . بدأت « بالمغناطيس » ثم « الناس اللى تحت » للمسرح الحر فى موسم ١٩٥٦ ، ثم « الناس اللى فوق » للمسرح القومى فى موسم ١٩٥٧ . وظل المسرح القومى يفتتح مواسمه بمسرحياتى ، فقدم « سيما أونطة » فى موسم ١٩٥٨ ثم « صنف الحريم » فى موسم ١٩٥٩ .. وهكذا اندفعت إلى السير فى هذا الطريق جنبا إلى جنب مع كتاباتى الأخرى ، ولكنى لم أكن أجد نفسى إلا إذا كتبت مسرحية . وبدأت الموضوعات الكثيرة التى تجيش بفكرى وخيالى لقصص قصيرة أو تمثيليات إذاعية تجنح إلى الجانب الذى أشعر فيه أكثر من غيره بأننى قادر على بلورتها والتعبير عن نفسى بطلاقة واقتناع من خلاله ، وهو المسرح .

وأصبح القالب المسرحى هو أقرب ألوان التعبير إلى طاقتى واهتمامى . وكان من نتائج نجاح مسرحياتى واحدة بعد أخرى أن تأكدت لى حقيقة موهبتى . بل أكثر من ذلك تحددت كتاباتى فى القالب المسرحى على اللون الذى أمكننى أو أحظى فيه بالنجاح ، وهو اللون الواقعى الكوميدى الاجتماعى ، فالتزمت به على الدوام . ولذلك لم أسع وراء المحاولات الأخرى الكثيرة التى عاصرتها لإجراء أشكال مسرحية أو درامية مستحدثة ، مما أخذ يتبدى فى أعمال الآخرين من كتاب المسرح ، كالعبث أو اللا معقول أو دراما المطلقات أو الرمز أو غيرهما ، وإنما التزمت بهذا اللون الثابت من المسرح الاجتماعى فى كلاسيكية تامة ، مع الإفادة من مختلف الاتجاهات الأخرى إفادة جزئية ،

أعنى فى بعض المواقف والمشاهد وأسلوب رسم الشخصية ، لأننى منذ البداية كنت صاحب موضوع ، أعنى أن مايهمنى فى المسرح هو المضمون الذى تحققه الشخصيات ، لأن مسرحى مسرح شخصيات ومضمون ، مسرح كلمة وممثل ، مسرح شخصيات من لحم ودم ، ويلتزم بالواقع الموضوعى فى المعالجة خارج نطاق الأفكار والآراء والرمزيات والمطلقات التجريدية .

س : كيف يرد على نفسك الموضوع المسرحى ؟ وهل يكون محدداً منذ البداية ؟

ج : أنا لا أكتب للمسرح حين تواتينى فكرة لامعة أو أندفع إلى الكتابة يوم أقع على موضوع يصلح أو يستحق المعالجة الدرامية . ذلك أننى أعيش فى تفاعل دائم مع الواقع الحى لمجتمعنا داخل تحركات جموعه ومايحيط حياتنا فى الأطر العامة لتطوره . وهى الإطار السياسى والاقتصادى والاجتماعى والثقافى . أعيش وأرقب وأرصد تصرفات الأشخاص فى ظل ماتواجههم به الحياة داخل هذه الأطر المعقدة المتشابكة الحية الدائمة التفاعل . وعلى قدر تجاوبهم وردود أفعالهم تنمو فى داخليتى مواصفات الشخصية الدرامية فى ترابطها مع الشخصيات الدرامية الأخرى التى تخلقها معايشتى ودراستى وملاحظاتى لهم . فإذا وقعت على الخيط الذى يربط بينهم ، مستمدا من كل العوامل المحيطة بهم ، والتى قد تجمعهم فى بوتقة انصهار واحدة ، بدأت تتشكل عندى النواة أو البذرة الأساسية لإمكانية الخلق الدرامى . فوجود الشخصيات هو الأصل ، ومنها يتكون الفريق الذى سيقوم باللعبة ، ويظل يتفاعل فى داخليتى فى تشابك موضوعى يستند إلى المعايشة الواقعية للحياة والناس ، ثم تنطلق الشخصيات بعد أن تكون قد تجسدت فى داخليتى فى تشابك موضوعى ، للتحرك بنفسها على الورق ، وتخلق قصتها Plot بنفسها ، وأقوم أنا بتحريك هذه القصة بملكاتى أو موهبتى الدرامية التى ينمو فيها الحدث من خلال الشخصيات ،وتتبلور فيهاالشخصيات داخل الحدث فى معالجة متصلة . تتضح فيها الرؤية الدرامية مع تلاحق الخلق الدرامى ، إلى أن أنتهى من المسرحية ، فاذا هى صانعة نفسها ـ كما يمكن أن يقال . أعنى أننى لا أبدأ بفكرة مسبقة ، أو رؤية جاهزة ، وإنما بهدف كامن يحمل الرؤية الدرامية . وتتحرك إليه الأحداث والشخصيات فى تفاعلها المستمر لتنطلق على مدار الكتابة بتفاصيل الرؤية الكلية التى تتكامل مع انتهاء الأحداث وتوقف الشخصيات . فمسرحياتى لاتداخلها مناقشة درامية بل معالجة درامية ولذلك فإننى دائما أترك مسرحياتى مفتوحة الخاتمة ، لاتعتمد على الصنعة الدرامية بقدر ما تعتمد على الموهبة والحس الدرامى . وهكذا تكون معاناة عملية الخلق عندى إبان الكتابة وليس قبلها . ومن أجل هذا تستغرق منى كتابة المسرحية أحيانا أكثر من عام وربما عامين .

س : هل تبدأ المسرحية عندك من فكرة عارضة أم من شخصية أم من حدث ؟ وهل تختلف النتيجة فى هذه الحالات الثلاث ؟

ج : كما سبق أن أوضحت ، تبدأ المسرحية عندى من الشخصيات التى تنمو فى داخل إطار عام من التصور أو الرؤية الشاملة لوضع اجتماعى كلى ، يعبر عن فترة أو مرحلة زمنية من مراحل الحياة . وهو مايجعل مسرحياتى أشبه ما تكون بالتأريخ الاجتماعى المتطور . ولأننى أستند إلى الواقع الموضوعى يدخل الحدث مع الشخصية فى سياق الرؤية التى تشكل ما يمكن أن يكون بمثابة الأرضية التى يقوم عليها البناء الدرامى ، الذى لاتتحقق صورته إلا عبر الشخصيات والأحداث ، ولا يأخذ الشكل النهائى إلا بعد تكامل الرؤية من خلال عملية الخلق أو معاناة الخلق فى سبيل تطويع الأشخاص والأحداث لمتطلبات هذه الرؤية القائمة فى العادة فى أبعاد تصورى ، التى أصل إليها على مدار الكتابة . ومن هنا تجىء المعاناة ؛ لأننى أحيانا ماأنتهى من كتابة مسرحية بعد شهور عدة ، ثم أكتشف فى ثنايا تصورى أنها تعبر عن رؤية ناقصة غير تلك التى أحسها أو أدركها فى داخليتى . وفى هذه الحالة لا أراجع ماكتبت ، وإنما ألغيه إلغاء ، وأعاود الكتابة مرة أخرى من حيث أحسست بنقصان الرؤية ، فأستغنى عن فصل كامل وأمزقه حتى لا أعود إليه ، ثم أتابع كتابة فصل جديد غيره . ويحدث أحيانا أن أحس أن الخاتمة المفتوحة للمسرحية تحمل أكثر من دلالة ، بحيث يمكن أن تجور على بعض معالم الرؤية المقصودة . وفى هذه الحالة أعيد كتابة الخاتمة ، مرتدا إلى البحث عما اعتراها من نقص فى ثنايا فصول المسرحية السابقة ، فأشطب وأعدل وأعيد الكتابة ، حتى تستقيم الرؤية التى تعبر عنها الخاتمة بوضوح ونقاء ... وهكذا ...

س : هل تقرأ لغيرك من كتاب المسرح العرب وغير العرب ؟

ج : أقرأ لمعظم كتاب المسرح العرب وغير العرب وعلى مدى الحياة . وبحكم دراستى فى كلية الآداب ، بقسم اللغة الإنجليزية ، درست الدراما وقرأت المقررات المسرحية ، بالإضافة إلى قراءاتى الخاصة فى أثناء الدراسة . قرأت معظم مسرحيات شكسبير (حوالى ٢٥ مسرحية من مسرحياته ال ٣٦) ، وقرأت القليل من المسرح الاغريقى ، لأنى لاأميل إليه ، ثم قرأت أكثر من عشر مسرحيات لموليير ، وكثيرا من مسرحيات العصر الإليزابيثى ، وعلى الأخص مسرحيات مارلو وبن جونسون . ثم قرأت ولخصت وترجمت وقدمت للإذاعة وفى المجلات والصحف كثيرا من اعمال إبسن وبرناردشو التى قرأت معظمها ، كما قرأت تشيكوف كله ، مسرحياته وقصصه القصيرة . إنه معبودى المفضل . قرأت جوركى فى كثير من مسرحياته ، إلى جانب رواياته وقصصه . ثم شغفت بقراءة الإيرلندى العظيم شين أوكيزى ، سيد كتاب التراجيكوميديا المعاصرة ، وكثيرا من مسرحيات بيرانديللو ، ومعظم بريخت ، وكثيرا من المسرح الأسبانى ، وآرثر ميللر جميعه ، ومعظم أعمال إيوجين أونيل ، وترجمت ولخصت بعضها . وأتابع قراءة المسرح الإنجليزى المعاصر : أسبورن وبنتر ووورتيمر وغيرهم ، وكثيرا من مسرح البوليفار . وفى الجملة ، ليس من مسرحية شهيرة أولها قيمتها إلا قرأتها . أما عن الكتاب العرب فلم تفتنى قراءة مسرحية لواحد من معاصرىّ : ألفريد فرج ويوسف إدريس وسعد وهبه ونجيب سرور وميخائيل رومان وعلى سالم ومحمود دياب ، ثم جميع أعمال سعد الله ونوس السورى وكتابات صقر الرشود الكويتى وكثير من مسرحيات يوسف العانى العراقى .. وهكذا .. القراءة عندى جزء متمم للكتابة المسرحية فى حياتى ، ولو توقفت عن القراءة لتوقفت عن الكتابة .

س : هل تقرأ عن الفن المسرحى ، أصوله ومذاهبه وتياراته المختلفة ؟

ج : درست الفن المسرحى (الدراما) دراسة علمية منتظمة فى كلية الآداب ، ثم تابعت دراساتى واطلاعاتى على كثير من الدراسات والكتب والبحوث التى تعالج الدراما وفنونها ، وتاريخ المسرح فى فرنسا وإنجلترا وإيطاليا وأمريكا وروسيا إلخ . أما عن أصول المسرح ومذاهبه فبحكم مهنتى-إن جاز القول - ولأنى أكتب للمسرح ، لا يفوتنى دراسة مما يصدر عن المذاهب المسرحية أو النظريات الدرامية وكل ما يتعلق بتكنيك المسرح . ولى إلمام كاف ، لاتجاهات المسرح المختلفة ، والقوالب والأساليب المسرحية المستحدثة ، أستقيها من الكتب المتخصصة فى الكتابات الدرامية ، وأفيد منها فى تطبيقها على بعض كتاباتى المسرحية ، والحكم على كتابات الآخرين الذين أقرأ لهم . ولعل المسرح من أكثر الفنون تعرضا لتداخل وتغير متصل فى تياراته المتلاحقة ، خصوصا المسرح الأوروبى فى المراحل الأخيرة من تطوره ، لأنه أصبح مسرحا تتجدد فيه أساليب الشكل وقوالب الإبداع سنة بعد أخرى .

س : ماموقفك من فكرة التجريب فى المسرح ؟ وهل حاولت شيئا من هذا ؟ وماالنتيجة ؟

ج : أنا لا أعترض على نظرية التجريب . سيما بالنسبة لنا هنا فى مصر أو فى أى بلد حديث العهد بالدراما المسرحية ، ولكنى لاأقر أى تجريب فى أعمالى المسرحية . ولذا ألتزم بأسلوبى الخاص فى المعالجة ، وهو الأسلوب الذى يعتمد على المواصفات العامة للمسرح ، لأنه الأسلوب الوحيد الذى يمكننى

من الالتقاء بجمهور المشاهدين والتمكن من تجاوبه . إننى أكتب مسرحياتى أساسا لتمثل ، وفى الوقت نفسه لتقرأ فى كتاب . وهذه هى الخطوة المهمة التى استطعنا أن نخطوها حتى الآن بالفن المسرحى عندنا ، أقصد جيل الستينيات . القائم على تأليف نصوص لها قيمتها الفنية ومستواها الأدبى والفكرى . وفى نفس الوقت قابلة للتمثيل والعرض المسرحى المباشر . وهى خطوة كانت مفتقدة فى مسرح من سبقونا ، بدءا من محمد تيمور حتى فرح أنطون ، بل حتى توفيق الحكيم وشوقى الخ .. وهذا فى حد ذاته هو التجريب الذى نحتاج إليه ، لمسرحنا عموما ، وبرغم تاريخه الذى يشارف القرنين من الزمان . لايزال يدور فى حلقة مفرغة من التعريب والإعداد والاقتباس ، لحاجته إلى المؤلفات الدرامية القابلة للعرض التمثيلى . وهذا ماأعتقد أن مسرحياتى تمثله أوفى تمثيل . إنها مسرحيات تجريبية بحق ، لأنها تنقل المسرح الدرامى الحقيقى . المؤلف بين نطاق الكتاب المطبوع وخشبة العرض الممثل . ولذلك فإننى لم أبدأ بطبع مسرحياتى ، وإنما قدمتها مباشرة للعرض المسرحى ثم طبعتها فى كتاب بعد ذلك .

لكن هذا لايعنى أننى لا أفيد أحيانا من بعض الاتجاهات التجريبية لدى كثير من الكتاب التجريبيين فى دعم ما أكتبه من دراما أقرب إلى الكلاسيكية ، لأنى لاأعف عن التجريب مادام معينا لى على خدمة الرؤية التى أقدمها . ومن ذلك مثلا الاستعانة بالاتجاه الملحمى فى مسرحيتى «وابور الطحين» . وإلغاء الحائط الرابع فى كثير من جزئيات مسرحياتى الأخرى ، وإن يكن بحذر وبالتزام كامل بمنهجى الأصلى . وهو تقديم مسرح بعيد عن الأساليب التى تخل بمضمون الرؤية الاجتماعية . برغم إشراك الجماهير فى اللعبة أو ماأشبه . ومن أجل ذلك فإننى أقف فى وجه التجارب الشكلية التى لاتناسب مضمون مسرحياتى ومنطوق الرؤية الدرامية التى تعبر عنها .

س : هل تتحدث فى المسرحية من خلال شخوصك أم تتركهم يتحدثون بمعزل عنك ؟

ج : لا شأن لى بشخوصى إطلاقا .. إننى أتركها ـ كما سبق أن فصلت ـ لتخلق هى بنفسها الموضوع الذى تختاره حسب طبيعتها ونوعية تصرفاتها ولهذا لايمكن أن توجد بين شخصيات مسرحياتى،الشخصية التى تنطق بلسانى أو تعبر عن فكرى الخاص،خارج نطاق الدور الذى تلعبه فى تلاحمها داخل النص مع الشخصيات الأخرى . وحتى الآن لم يستطع أى ناقد كتب عنى أن يلمس وجودى بفكرى وآرائى التى تتقمصها أى شخصية أرسمها . وأحيانا ما أكتشف فى بعض شخصياتى عددا من الشخوص الحية التى أعرفها أو أعايشها فى حياتى ، كشخصية الأستاذ رجائى فى «الناس اللى تحت» ، فقد اكتشفت بعد عرضها بشهور عدة أن الكثير من العبارات التى تنطقها ، والتصرفات التى تصدر عنها ، ترجع إلى ما كان يتحدث به أبى رحمه الله ومايصدر عنه . وهكذا فى كثير من الشخصيات الأخرى . شخصية سكينة فى «الناس اللى فوق» تجسيد كامل لشخصية أمى ، وشخصية سيد الدوغرى فى «عيلة الدوغرى» هو خالى ، وشخصية الطواف هى أيضا شخصية المرضعة التى ربت والدى وربتنى وكانت ترعى منزلنا ... وهكذا كثير من الشخصيات الأخرى . وفى رسالة ماجستير وضعت عن الأسرة المصرية فى مسرحياتى استطاع مقدم الرسالة أن يستخرج أكثر من عشر شخصيات من داخل مسرحياتى،وأثبت أنها يمكن أن يكون لها وجود فى واقع الحياة وخارج نصوص المسرحيات .

س : هل شخوص مسرحك لهم وجود متعين سابق على الكتابة أم هم دائما مخلوقات جديدة ؟ وإذا كانوا مخلوقات لك فكيف تشكلهم أم تراهم يتشكلون من تلقاء أنفسهم ؟

ج : قطعا لهم وجود سابق فى واقع الحياة ولكن لهم بعد ذلك وجودهم فى داخليتى قبل عملية الخلق ، لأننى ـ كما أشرت ـ أبدأ فى كتابتى للمسرح بالشخوص ، لكنهم يأخذون أبعادهم الدرامية ليصبحوا شخصيات أو مخلوقات جديدة فيما بعد . حين أنتهى من كتابة النص ، بل إن شخصياتهم لا يتكامل وجودها إلا بعد العرض وتكرار العرض الذى يجلو الكثير من معالمها المثبتة على الورق ، لأنهم من الأصل فى الحياة . ثم فى داخل الصورة (أى المسرحية) ، شخصيات من لحم ودم وليست شخصيات تحمل أفكارا وآراء ، أو تنفصل بنفسها عن التلاحم مع الشخصيات الأخرى فى خلق المشاهد الدرامية ، ثم تصويرها على مدى معالجة النص .

أما تشكيل هذه الشخصيات فهو منوط بها نفسها داخل بوتقة التفاعل التى تنصهر خلال عملية الإبداع ومعاناة الخلق . ومهمتى فى تشكيلهم تعتمد على موهبتى الدرامية وحدها ، لأنها هى التى تمكننى من السيطرة على تواجدهم داخل النص مع بقية الشخصيات الأخرى لإنطاق النص بما تحتاجه الرؤية الدرامية ذاتها . بغض النظر عن آرائى وميولى وأفكارى الخاصة . وفى أحيان كثيرة كانت تجتذبنى شخصية أو أخرى لتسيطر على النص فأتوقف عن الكتابة لأعيد التوزان بينها وبين الشخصيات الأخرى ، لأن المسرح عندى . أو على الأصح الكوميديا التى أكتبها ، والتى تعتمد على الشخصيات . لا وجود فيها لبطل متفرد . أو بطلة مميزة ، وإنما هى كوميديا الشخصيات المتعددة ، وذلك بحكم طبيعة موضوعاتى الاجتماعية الكلية . إننى أستمد من الحياة العادية التى لا وجود فيها للتفرد البطولى الذى قد لا يصلح إلا فى التراجيديا أو المسليات التى تعتمد على الممثل النجم .. الممثل البطل الواحد .

س هل تشغلك إمكانات العرض المسرحى بكل مايتداخل فيه من عناصر ؟ أم يكون تركيزك على اللغة والحوار فى الدرجة الأولى ؟

ج لاأهتم أبدا بإمكانات العرض وأنا أكتب مسرحياتى ، فالمسرح عندى كلمة وممثل ...والكلمة يمثلها النص ، والممثل هو قوام العرض ، والموصل الفعلى للكلمة . ولأنى أرسم مسرح شخصيات فأنا أركز دائما على كلمة الممثل وأجعلها هى الأساس . ثم تأتى بعد ذلك مراعاتى لإمكانيات العرض ، وهى تخضع عادة لطاقة الفرقة المسرحية ومقدرتها ، ثم مايمكن أن يقوم به المخرج . وقد تعودت دائما فى كل مسرحياتى أن أضمنها مايسمى «التوجيهات المسرحية Stage Direction» وهى تعنى أحيانا تصورى لحركة الممثل داخل المشهد فى موقف معين أو تصرف معين يعبر عن شخصيته المرسومة لإبرازه ، وأحيانا تشير إلى بعض الملامح الدالة على ملابسه أو هيئته . وفى كثير من المسرحيات أشير إلى نوعية الموسيقى التى يجب استخدامها . عدا وصفى معالم الديكور حتى يلتزم بها المخرج . ولكن الذى يحدث ـ كما تأكدت بعد ممارسات طويلة ـ أن معظم المخرجين لا يحفلون بما يمكن أن أضمنه من مثل هذه التوجيهات ، خصوصا فى السنوات الأخيرة . بعد أن شاعت واستفحلت نظرية أن المخرج هو مؤلف العرض أو صاحبه كما يزعمون . لهذا أضفت عنصراً جديداً فى بعض مسرحياتى فأصبحت أمهد لها بوضع مايمكن أن يكون تعريفا مكثفا بالشخصيات وجوهر طبيعتها ، الذى يملى عليها الكثير من التصرفات فى النص ، بحيث أضع قيدا على مادرج معظم المخرجين على اتباعه ، وهو تصوير الشخصية فى ضوء إمكانات الممثل الذى يختارونه لأداء أدوارها دون مراعاة للشخصية المرسومة فى النص . فعلت ذلك فى أكثر من مسرحية . «بلاديره» و«صنف الحريم» وغيرهما . ومن أجل ذلك أختلف دائما مع معظم المخرجين الذين أتعامل معهم . وقد بلغ الأمر إلى حد محاولتى إخراج بعض مسرحياتى بنفسى ، لأن النص عندى يكشف عن قيمته التمثيلية وهو لايزال على الورق ، أعنى احتمالات تقبله وتجاوب الجمهور معه . وليس فى هذا أى إعنات من جانبى أو خروج على مهمتى الأساسية بوصفى مؤلفا . وقد تعود «برناردشو» أن يفعل ذلك . وقد ثبت بحق ، بالنسبة لمسرحياتى التى ينقلها المخرج بأمانة دون إقحام إمكانات العرض وأساليبه الخاصة عليها ، أنها كانت أكثر نجاحا من تلك التى تصدى بعض المخرجين لتفسيرها حسب نظرياتهم ومفهوماتهم الخاصة . ولذا فإننى وإن لم أتدخل فى أعمال المخرجين ، ألزم نفسى بمتابعة مشروعات إخراجهم لمسرحياتى واختيارهم

لممثلي الأدوار . وأنا أقرأ نصوصي بنفسي للممثلين جميعا في مراحل التجارب الأولى بالاتفاق مع المخرج ، للانتهاء إلى فهم موحد أو مشترك بيننا لتفاصيل النص والرؤية التي يعبر عنها .

س : من المتكلم في مسرحك ؟ !

ج : المنطوق الأساسي في مسرحي هو ما تسفر عنه المعالجة من رؤية نهائية تتحقق عبر الشخصيات تحققا موضوعيا تنطق به المشاهد المتلاحمة بمدلولها الجزئي والكلي معا . فأنا لاأقول شيئا للشخصيات لتقوله على لساني أو نيابة عني ، بل الشخصيات نفسها هي التي تنطق بما يجب ويتحتم أن يقال في سياق المعالجة لاستكمال الرؤية التي يعبر عنها النص تعبيرا موضوعيا خالصا ، يستند إلى هضمي للواقع الحي وتصوري له ، ومأأسعى إلى أن أغيره فيه . ولذلك تأخذ مسرحياتي دائما طابعها الواقعي الذي قد أسميه أحيانا الواقع «التسجيلي» ، بمعنى الواقع الذي رصدته لأعبر به عما وراءه أو ماينجب أن يكون عليه ، ومايمكن أن يسير إليه من احتمالات التغيير المستقبلية . ولذلك أفضل أن اختار لمسرحياتي تعريف «الواقعية المستقبلية» عن أن توصف بأنها واقعية اجتماعية ، لأنها بهذا المفهوم قد تعد مسرحيات عارضة مرهونة بالأوضاع الاجتماعية التي تمثلها الفترة التي كتبت فيها ، على نحو ماخيل لبعض النقاد ، خصوصا الذين يتصدون لنقد مسرحية واحدة منفصلة عن بقية أعمالي الأخرى التي يربط بينها خيط دائم متصل ، قوامه الامتداد بالحاضر ، ومحاولة استشراف المستقبل . لذلك فكثيرا ماتوجد في مسرحياتي شخصيات مكررة ، أعني أن كلا منها يمثل بطابعه المرحلة التي كتبت فيها المسرحية ، ثم يتطور ويتبلور إلى مثيله أو امتداده في المرحلة التي تليها . مثال ذلك شخصية الكسارى الانتهازية في «الناس اللي تحت» (وكم أسيء فهمها !) ، فقد تمثل امتدادها في شخصية خليل بك في «الناس اللي فوق» ، ثم شخصية مصطفى الدوغرى في «عيلة الدوغرى» ، وشخصية نادر بك في «بلاد بره» ، التي نجد لها امتدادا في شخصية أو أكثر من الشخصيات في «برج المدابغ» . ويمكن بالمثل تتبع هذا السياق في بقية المسرحيات الأخرى بالنسبة لامتداد الشخصيات وتبلورها . وهذه طبيعة لاصقة بالمسرح الحديث ، حيث المؤلف هو خالق الموضوع بشخصياته . ولكل مؤلف عالمه الموحد من الشخصيات . .وأبرز مثل على هذا مسرح «شين أوكيزى» ومسرح «آرثر ميللر» .

س : كيف تفهم فكرة الصراع الدرامي ؟ وهل يقتضيك تحقيق هذا في المسرحية قدراً من الوعي به ؟ وكيف تحققه ؟

ج : يرتعد جسدي كلما استمعت إلى كلمة الصراع الدرامي ، لأن جوهر الدراما ينشأ من وجود الصراع . وطبيعي أن يكون هذا الصراع دراميا ، أعني أنه صراع غيرراكد ، صراع جدلي حي ومتحرك دائما ، صراع بين نقيضين يولد نقيضا ثالثا . وهذا النقيض الثالث فيه من صفات النقيضين السابقين مايجعله يتفاعل مع ماتولد منهما مجتمعين لتعود الدورة إلى صراع جديد بين نقيضين جديدين ، وهكذا . وطبيعي أن أساس الموهبة بالنسبة لأي كاتب مسرحي هو الوعي بهذا الصراع سواء أكان وعيا مباشرا أو غير مباشر ، لأن مثل هذا الوعي لايرتهن إدراكه بالدراسة بقدر مايستمد من الموهبة ذاتها . وبدون هذا الوعي البديهي الكامن بالدراما في داخلية الفنان الخالق ، يستحيل أن يوجد الكاتب المسرحي الحقيقي مهما كان عمق دراساته للمسرح وقواعده وأصوله ونظرياته ومدارسه إلخ .. أما كيفية تحقيق هذا الصراع فإنه لايأتي إلا عن طريق الممارسة أو المعالجة ، ووجوده أصلا هو الذي يخلق الفرق بين الكتابة الدرامية والسرد الروائي القصصي .

س : ماالهدف من المسرحية في تصورك ؟ وهل يمكن الاكتفاء بقراءتها ؟ أم أنك تكتب للمسرح وفي ذهنك دار عرض بعينها ؟

ج : الهدف من كتابة المسرحية هو أداؤها وتمثيلها لكي تعرض على الجمهور . لكن هذا لايمنع من تضمينها في كتاب مطبوع . والمؤلف المسرحي الحقيقي يركز بعامة على العرض أكثر مما يهتم بالنص الذي ينشره في كتاب . ولهذا يصعب على دائما أن أكتب مسرحية جديدة قبل أن تكون المسرحية السابقة عليها قد عرضت ومثلت على خشبات المسرح . وهذا لم يحدث لي إلا في حالة واحدة ، حين تجاوزت عن رفض عرض مسرحيتي «سر الكون» عن طريق الرقابة فاكتفيت بنشرها في كتاب ، ثم قدمت بعدها مسرحياتي الأخرى التي تلتها .

وفي تقديري بالنسبة لمسرحنا أن نشر المسرحية المؤلفة في كتاب مهم وضروري ، لأنه يمكن أن يخلق مانفتقده من تراث متصل وثابت ، لأن مسرحنا على طول تاريخه قد اعتمد على الإعداد والمقتبسات والمؤلفات غير المسجلة ، والتي ضاعت نصوصها باختفاء الفرق التي قدمتها ، إلا في بعض الحالات النادرة . وطبيعي أنني أراعي دائما في كتابة مسرحياتي أن توجه إلى العرض في دور عرض بعينها أو على أيدي فرق يمكن أن تؤديها على المستوى المناسب لموضوعها ، فليس من المعقول أن أكتب مسرحية مثل «بشير التقدم» عن رفاعة الطهطاوى لتقدمها فرقة المضحكين أو دور عرض القطاع الخاص على إطلاقها .

س : هل تأخذ الجمهور في الاعتبار قارئا أو متفرجا ؟ وماأثر ذلك في بنائك للمسرحية وفي توفير عنصر الإمتاع ؟

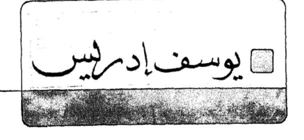
ج : الجمهور هو الأصل والأساس ، بالنسبة لأي كاتب مسرحي . ولأني لاأكتب مسرحياتي لمجرد القراءة بل لتمثل أمام الجمهور فلابد أن يكون للجمهور عندي الاعتبار الأول . إنني لا أكتب حرفا في أي نص وذهني خال من وجود الجمهور ، فالجمهور معي على الدوام في أثناء معاناة الخلق ، أجلس معه على مقاعده في الصالة وأنا أكتب النص فوق مكتبي في البيت . إن الجمهور هو العنصر الطاغي على كل العناصر في المسرح ، لأن النص ، كالعرض تماما ، لايستمد أبرز مقوماته وهو إمكانية التجاوب إلا من وجود الجمهور مع المؤلف داخل النص . ولهذا فأنا لاأكتب مسرحياتي وأنا جالس صامت في هدوء على مقعد مكتبي ، وإنما أكتبها وأنا واقف ناطق صارخ مع نفسي في كل شخصية أتوقف عن الكتابة أحيانا لأنني أعجز عن تقمص الشخصية التي أرسمها في النص ، في طريقة النطق أو الحركة أو استعمال عبارة معينة هي التي يمكن أن يتجاوب معها المشاهد أولا .

ولكن ليس معنى هذا أنني أنساق وراء محاولة استرضاء الجمهور ، ومن ثم التجني على البناء الدرامي في أثناء المعالجة ـ على العكس ، إنني بمثل هذا الحرص على استدعاء الجمهور إلى النص في أثناء معاناة الخلق إنما أحاول أن أقطع على خط الرجعة في أن أكتب مايمكن أن يرضيه في الصالة . إنها محاولة لامتلاك الجمهور بدلا من الوقوع في أسره . ولم يواتني ذلك اعتباطا ، بل بعد ممارسة الكتابة وعرض أكثر من مسرحية. لقد تعودت أن أشاهد مسرحياتي ليليا وأنا جالس في الصالة وفي نهايتها دائما ، لأرقب الجمهور وأعايش تجاوبه ، وأحس بنبضه في تجاوبه ، وأنفعل معه وبه في محاولة مضنية لما يمكن أن أسميه التجرد من نفسي ، ونسيان أنني كاتب المسرحية أو صاحب هذا الكلام الذي ينطقه ويتحرك به الممثل أمامي على خشبة المسرح .

س : ماالغاية الأخلاقية لمسرحياتك ؟ هل هي غاية معرفية أم مجرد إثارة وتحريك للعقول ؟

ج : أنا لاأهدف في مسرحياتي إلى أي غاية أخلاقية ، وإنما أسعى من خلال معالجة موضوعاتها إلى تثبيت ماأراه من قيم صالحة يمكن أن يتبلور بها كيان الإنسان المشاهد ، وفي نفس الوقت تسفيه القيم الفاسدة ، ومحاولة استبعادها والتنفير منها بالسخرية اللاذعة . ومن هنا تقوم مسرحياتي على نظرة إيجابية ، لأنها تحاول غرس الوعي الإيجابي ومن ثم المعرفة الصحيحة. بحقائق الأشياء لدى الجمهور وذلك أساس أنطلق منه لإثارة شغفه بما أخبره به ، واستنكاره لما أحاول أن أنفره منه ، بحيث أصل به في النهاية إلى تحكيم عقله ، ومن ثم

التحرك لرفض ما كشفت له عنه من أوضاع مسيئة . وظروف وحالات شريرة . يتعرض لها ولايدرك مدى تأثيرها عليه . ولذلك أحرص دائما على ترك خاتمة مسرحياتى مفتوحة ليحاول استرجاعها بينه وبين نفسه . أو مع الآخرين . مستنداً إلى المتعة التى أقدمها له خلال عرض النص لمشاهده وأحداثه وشخصياته الكوميدية . لألزمه بمتابعة الفرجة إلى أن تنقلب عنده المتعة فتصبح وعيا يستحق من جانبه إمعان الفكر . ثم التمرد على ما نفرته منه وأثرته ضده . من قيم وأوضاع ومفاهيم وطباع وتصرفات ومواقف .



يوسف إدريس

س : لماذا اتجهت إلى الكتابة للمسرح ؟ وكيف بدأ هذا الاتجاه ؟ ومتى ؟

ج : عندما أستعرض تاريخ حياتى فى علاقتى بالفنون يقفز المسرح ليكون أول مجال فنى اتجهت إليه . فى المرحلة الثانوية أحببت التمثيل جداً ، ولم أكن أعرف كيف أمثل ، حتى الاختبارات التى كانت تجرى لاختيار العناصر المناسبة لم أوفق فى اجتيازها وتخطيها . وبفشلى فى الانضمام إلى فرقة المدرسة الرسمية قررنا عمل فرقة أهلية فى المدرسة . كنا نكتب المسرحيات ونطبعها ثم نمثلها ؛ وهو مالا أستطيعه الآن . وحتى عندما كلفت من قبل الفرقة الرسمية للمدرسة بإحضار الأشياء التى تحتاجها المسرحية (الاكسسوار) كنت سعيداً ، وأحببت البقاء خلف الكواليس فى المسرح . فى ذلك الوقت ربما لم أكن أدرك أن هناك طريقة للتفريق بين حبى الشديد للمسرح وعدم قدرتى على التمثيل . هذه الطريقة هى أن أكتب للمسرح . وفى عام ١٩٥٤م كانت مجموعتى القصصية الأولى قد نشرت ، وكنت أكتب فى ذلك الوقت أيضا مسرحية (ملك القطن) وقد رغبت فى أن أجعلها مسرحية كبيرة ، لكن هذا لم يتم ، لاعتقالى ، فتعطل ظهور هذه المسرحية إلى ما بعد سنة ١٩٥٦ أى بعد خروجى من المعتقل . ووجدت أن مسرحية (المغناطيس) لنعمان عاشور قد عرضت فى أثناء فترة الاعتقال ، وأن فجراً مسرحياً جديداً قد بدأ ، فكتبت مسرحية (جمهورية فرحات) ، التى عرضت مع مسرحية (ملك القطن) .

س : إذا كنت تكتب أنواعاً إبداعية أخرى فمتى تختار القالب المسرحى دون غيره من قوالب الفن القولى الأخرى التى تكتبها ؟

ج : هذا السؤال أساسى ومهم جداً ؛ فأنا أشبّه أنواع الفنون بالرسم البيانى ، بمعنى أنه إذا كانت القصة القصيرة حركة واحدة فى الحياة ؛ حركة فكرية جسدية ومكانية أو زمنية ، وإذا كانت الرواية مجموعة من الحركات المؤدية إلى معنى عام ، فالمسرح هو عكس هذا الخط البيانى دائماً ؛ هو الحفر إلى أسفل لمعرفة الجذور الخاصة بالشكل الخارجى للحدث .

س : هل للمسرح خصائص معينة ؟

ج : المسرح يستطيع تحمل الموقف عن طريق الحوار .

س : أهناك فرق بين حوار الرواية وحوار المسرح ؟

ج : الحوار فى الرواية عامل مساعد على رسم الشخصية ، أما الحوار فى المسرح فهو العامل الوحيد لرسم الشخصية . فمثلا هناك مسرحيات نستمع إليها من خلال الإذاعة ، وهناك مسرحيات نشاهدها فى المسرح بالطبع . الأولى نتصور الشخصية فيها عن طريق الأذن والأذن وحدها ، أما الثانية فنتصور الشخصية واكتشاف عمقها ودوافع سلوكها إنما يتأتى عن طريق الحوار .

ولذلك نجد أن أعظم المسرحيات ليس هو المسرحيات التى تعالج أفكاراً بل عواطف.ومن هنا جاءت فى رأيى عظمة شكسبير وخلوده . فى تناوله لموضوع الغيرة مثلاً ، نلاحظ التعمق المسرحى إلى درجة الوصول إلى الأعماق بشكل يخلد العمل المسرحى ويبقيه على مدى القرون الطويلة .

س : لكونها عاطفة إنسانية باقية منذ الأزل ، وستبقى إلى الأبد أيضاً .

ج : هى على وجه الدقه عاطفة إنسانية لا تتغير ؛ بعكس الأفكار ، لكونها قابلة للتغيير ، وهذا هو الفرق بين شكسبير وبرناردشو مثلاً ، الذى ناقش أفكاراً فى فجر الاشتراكية .

س : كيف يرد على نفسك موضوع المسرحية ؟ وهل يكون محدداً منذ البداية ؟

ج : فى كل كتاباتى ، القصصية والمسرحية على السواء ، أحب أن أكتشف أنا الحقيقة ، قبل أن أكتب أو فى أثناء الكتابة . أحب أن أظل حراً فى عملية الخلق ؛ وهذا مايحملنى على الصبر وتحمل مصاعب عملية الخلق ؛ والمكافأة هى أن أكون أول من يعرف ما سيحدث . لاأكتب عن أشياء معروفة قبل ذلك . وإذا كانت الفكرة التى سأكتبها مطروقة بالنسبة لى فلابد أن أبدأ الكتابة من حيث انتهى التفكير . وفى خلال الكتابة اكتشف الجديد الذى يدفعنى إلى طلب المزيد من الكشف . أجل ، لابد أن يكون هناك شىء . فلنقل إن هذا الشىء جرثومة (جرثومة خلق !) لانستطيع تحديد كنهها ؛ فقد تكون نغمة موسيقية ، ولكنها ليست جرثومة بالمعنى الطبى ، أقصد كالنطفة فى علم الأجنة . لابد أن يكون هناك شىء ما ثم يتخلق . وفى المسرح ــ على وجه التحديد ــ يكون هذا الشىء هو الموقف أو الشخصية ؛ بمعنى أن الهيكل العظمى لموقف ما تتخلق من خلاله الشخصية ؛ أو الهيكل العظمى لشخصية ما تدخل فى مواقف . أما الخصيصة الأساسية للمسرح فهى أنه تحليل بنائى فى وقت واحد .

س : يحلل ويبنى ؟

ج : أجل ، فهو يحفر إلى أسفل و يبنى إلى أعلى فى آن واحد ؛ فكلما غاص الإنسان إلى الداخل تشكل بناء خارجى . وهذا يماثل مايحدث فى حالة حفر الأرض ثم إخراج التراب الناتج عن عملية الحفر لتشكيل أساس منزل أو عمارة . وهنا تأتى سلسلة الحتميات المسرحية .

س : ماذا تقصد بالحتميات المسرحية ؟

ج : الديالوج الأول فى المسرحية يحدد شكل الفصل الأول ونوعه ومحتواه ، والفصل الأول يحدد الفصل الثانى ، موقفا موقفاً ، بحيث يتحتم أن يؤدى حدث معين إلى حدث معين آخر ، وهذا الحدث المعين الآخر يؤدى إلى حدث معين ثالث ... وهكذا . هى سلسلة من الحتميات ، ندخل إليها

بفرضية معينة فى كل مرة ، ومن المحتم أن تؤدى فى النهاية إلى شكل لم يكن قائما للمشكلة من قبل . هذا هو قانون الحتم المسرحى ، وهو القانون الدرامى الأول . وأضرب مثالا لذلك . لنفترض أن هناك مشكلة مابين أب وابنه ، وأنه قد حدث نتيجة لهذه المشكلة احتدام بينهما ـ أى موقف احتدامى ـ عندئذ يتحتم أن نعرف فى المنظر التالى وقع هذا الحدث على الأم . وهذا الوقع يشكل رأيا جديداً . ثم نرى بعد ذلك وقع الحدث على الابن نفسه وهكذا . إنها سلسلة من الحتميات يؤدى إليها الصراع بين الأب والابن ، فتؤدى بنا فى النهاية إلى بناء المسرحية .

س : هل تبدأ المسرحية من فكرة عارضة أم من شخصية أم من حدث ؟ وهل تختلف النتيجة فى هذه الحالات الثلاث ؟

ج : النتيجة واحدة لاتختلف . وقد تكون البداية نغمة حائرة . أنا شخصياً أفكر فى مسألة تشغلنى فى هذه الأيام . وهى نغمة الاستغناء أمام التكالب على الحياة الذى يحيط بنا . قد تكون فكرة ، لكنها فى الواقع نغمة لابد أن تتجسد فى أشخاص من أنماط معينة . ولابد من معرفة فلسفة هذه الأنماط للدخول معها فى مناقشات طويلة ، لأن المسرح عندى يبدأ معظمه قبل الكتابة .

س : عندما تكتمل الفكرة ؟

ج : عند الوصول إلى حد أدنى من التصور لفكرة ما أكتب . فى القصة مثلاً . قبل أن أفكر تبدأ الكتابة . ثم أفكر فى أثناء الكتابة .

س : مسرحية الفرافير مثلاً، هل بدأت من فكرة أم من شخصية ؟

ج : بدأت من شخصية الفرفور . وعند وقوع الصدام بين فرفور وسيده نتيجة لمضايقات السيد قليلاً لفرفور . وردت على نفسى مسألة التمرد على فكرة « الفرفرة » ، وبدأت تتجسم فى شكل مسرحى مختلف . ثم بدأت عملية البحث والاستعانة بالأشكال المسرحية المصرية فى خلق مسرح مصرى . وكانت هذه الأشياء تأتينى لحظة انشغالى بالفكرة فى شكل تداعيات . أنا مؤمن بالتلقائية فى الفن ، وأن التفكير المدبر يخلق أشكالاً تشبه الفن ، أما الفن الحقيقى فهو عملية تلقائية يقوم بها العقل دون جهد . ولهذا لا أومن بمن يقول : « أنا عصرت مخى عصراً شديداً وقطعت ورقا كثيرا » . كل هذا هراء . إذا لم تخرج الفكرة كانفجار بركانى من النفس فلا داعى لضخها بقوة من المياه العميقة . وفى هذه الحالة قد تكون الفكرة حقا غير ناضجة ، ولكن الفن الحقيقى يكون ناضجاً فى النفس البشرية ، فلا ينقصه إلا أن يحطم القشرة ويخرج . فإذا هو لم يستطع تحطيمها كان معنى ذلك أن الجنين ميت ، وأن أى عملية لتحنيطه فكرياً ، وصبه إرادياً على الورق ، هى كتابة فى موضوع ميت . لابد أن يكون الموضوع حياً ، يخرج تلقائيا ، ويخرج تحت ضغط الفكرة الملحة الثابتة ، لأنه فى هذه الحالة لابد أن يكتب ، وإلا فهو الجنون .

س : هل تقرأ لغيرك من كتاب المسرح العرب وغير العرب ؟

ج : بالطبع أقرأ كثيرا جداً . قرأت كل ماوقع تحت يدى تقريباً . لأنى أحب قراءة المسرح أكثر من قراءة الرواية والقصة .

س : هل الأسباب تتعلق بحبك للمسرح ؟

ج : حبى للمسرح أولاً . ثانياً لأنى أعد المسرح أكثر الأشكال الفنية اختصاراً، لدخوله المباشر إلى لب المشكلة وتوغله فيها ، فى حين يتحتم علىّ فى الرواية أن أتحمل السرد والوصف حتى أعرف من خلالها رؤية الكاتب .

س : تعنى أن التفاعل مباشر فى المسرح ؟

ج : طبعاً . ولذلك كانت رواية (نيويورك ٨٠) كلها حوارا ، لأنى كنت أريد الدخول إلى المشكلة مباشرة . أنا لا أميل إلى تضييع الوقت فى الانزلاق إلى تفاصيل لالزوم لها . قد تكون المشكلة أنى فنان مفكر ، يحب تفكير الفنان وليس التفكير التقليدى . أريد فناً يدعو إلى التفكير ، وتفكيراً يحقق الفن .

س : وكيف يتحقق هذا فى الدراما ؟

ج : الدراما نوع من التفكير تماماً مثل المادية الجدلية . إذا كان هناك وجهة نظر درامية لكل شىء فان هناك أيضاً وجهة نظر استاتيكية . الدراما هنا نقيض للاستاتيكية ، بمعنى أن هناك كاتبا يقف عند شخصية ما وينفق ساعات طويلة فى وصف هذه الشخصية ، ومع ذلك فإنه لايضيف إليها شيئا ، وتبقى الشخصية كما هى ، وهذا هو طراز التفكير الاستاتيكى . وهناك كاتب آخر يصف الشخصية من خلال صراعها مع مشكلة تعيش فى داخلها ، فالمؤكد أن الشخصية عند هذا الكاتب الأخير تنمو . وهذا هو طراز التفكير الدرامى .

س : من الكاتب المسرحى الذى لفت نظرك ؟

ج : كلهم فى ناحية ، وشكسبير وحده فى ناحية أخرى .

س : أقصد من الكتاب العرب ؟

ج : بصراحة أنا لا أعجب بالأفكار المبنية على أفكار هشة وذلك عندما يأخذ الكاتب نكتة ليحولها إلى فكرة . المسرح لابد أن يحتوينى من كل النواحى وآخر مسرحية قرأتها هى مسرحية « يوليوس قيصر » ، وهى مسرحية سياسية . ولكن لنتأمل فى كيفية تناول الشخصيات فالشخصيات دم ولحم وصراع وطموح وتدمير . أما أن أقف عند حكاية العبد الذى أزال شعر رأسه من أجل الكتابة على هذا الرأس وأن أصنع من هذه الحكاية مسرحية ، فلا . إنها نكتة . المسرح شىء خطير جداً ، أخطر من أن يستعمل وسيلة للكاركاتير السياسى ، أو لكل هذا الهراء الذى نفعله . ولذلك فإننى شخصياً لاأعد كل ماكتبته إلا محاولات . ولكننى إذا كتبت فى المرحلة القادمة فسأكتب مسرحاً حقيقياً . وفى رأيى أن المسرح هو قمة مايمكن أن يصل إليه إنسان من خلال موهبته ، ومن خلال ثقافته ، ومن خلال الحياة . وهذه الأشياء لاتتوافر بعامة إلا فى سن متأخرة من حياة الإنسان .

س : هل هو نوع من النضج فى المعرفة ؟

ج : هو النضج ، وهو القدرة على التحاور وعلى النظرات الدرامية لا الأحادية ، لأن الإنسان الصغير السن هو فى غالب الأمر أحادى النظرة ، مثل شخصية سعد « فى اللحظة الحرجة » ، وشخصية فرفور فى « الفرافير » . أما عن الكتاب المسرحيين العرب فإننى أعجب بأعمالهم بدرجات متفاوتة . نعمان عاشور ، سعد الدين وهبة ، لطفى الخولى ، ألفريد فرج ، محمود دياب ، على سالم ـ تابعتهم جميعا وأعجبت بأعمالهم .

س : هل تقرأ عن النقد المسرحى ، أصوله ومذاهبه وتياراته المختلفة ؟

ج : إطلاقاً . أنا ضد الدراسة فى الفن . من الممكن أن أعد منحرفا فى هذا ، ولكن هذا نابع من مذهبى الفنى . إن دراسة أى شىء ترغمك على التأثر بأفكاره . ولذا فإننى أقوم بعملية مقامرة ، بمعنى أننى لاأدخل فى تفصيلات الدراسة ، لكننى أتكهن أو أستعمل الحدس . أقول فى صراحة تامة إننى لم أشعر لحظة طوال عمرى بحاجتى إلى دراسة أصول المسرح . إن ما أحسه أحس أنه هو المسرح ، وأن ماأكتبه يشكل أو يمثل المدى الذى وصلت إليه فى فهمى للمسرح . وشأنى فى هذا هو شأنى فى القصة ، فعندما أكتب الآن قصة قصيرة فإن هذا يحمل تعريفى للقصة القصيرة فى هذه اللحظة . ولن أكتب قصة أخرى إلا بالوصول إلى تعريف آخر ، وهكذا .

س : ماموقفك من فكرة التجريب فى المسرح ؟ وهل حاولت شيئاً من هذا ؟ وماالنتيجة ؟

ج : التجريب شىء ضرورى ، لكن التجريب ليس هو التجريد . كلما اختار الإنسان موضوعاً جديداً فهو بحاجة إلى اختراع وسائل جديدة ، وإلا فالوسائل التقليدية لن تصلح . ومن هنا فالتجريب عندى ليس مقصودا لذاته ، بل هو مرتبط بالموضوع نفسه ، لم يؤذ الدنيا ويفسدها غير التجريب فى حد ذاته .

س . هل حاولت شيئاً من هذا ؟ ومااالنتيجة ؟

ج : كل محاولاتى تجريبية بالمعنى الذى ذكرته ، وهو أنى أضطر إلى اختيار تجريب وسائل أخرى غير التقليدية للوصول إلى حقيقة أعرفها أنا .

س : لعلك تقصد نظريتك فى التمسرح ؟

ج : أعتقد أن نظرية التمسرح ظلمتنى كما ظلمتها . ظلمتنى لأن كل الناس طالبونى بالكتابة على طريقة التمسرح ، فى حين أن الكتابة بهذه الطريقة تحتاج إلى أجيال متعاقبة من الكتاب ، تستطيع تشكيل تراث مسرحى يستضاء به لحظة الإنتاج . التراث المسرحى للتمسرح محدود للغاية ، هذا إن لم يكن معدوما . قد يكون موجوداً بشكل تلقائى فى الفولكلور مثلاً ، لكن فى صورة عمل فردى ، ومن ثم لم يستطع أحد أن يطرقه . لم تزل هناك فجوة عميقة . أما ظلمى لهذه النظرية فرجع ذلك إلى التصاقها باسمى الذى سد الطريق على كثيرين فى محاولة استكشاف هذا الموضوع .

س : لماذا ؟

ج : لأنهم اعتبروا هذه النظرية وكأنها شىء خاص بى ، مع أنها فى الحقيقة ليست خاصة بى . هى نظرية فى فهم المسرح ، تنتهى إلى أن المسرح وسيلة عضوية، أى جسدية ، للمتعة الفكرية ، وليس مجرد مشاهدة لقصة .

س : تقصد عملية الانتقال ؟

ج : ليس عملية الانتقال فحسب ، بل الوجود فى حالة التمسرح . وهنا أقوم بعملية ربط المسرح مثلاً بالرقص ، والذكر ، بالجلوس على المقاهى ، بالزار ، بكل الأشكال التى يتحرك فيها الجسد ، لأن هناك مايسمى بالذات الجماعية ، التى يحول بينها وبين التجمع والتجانس والتآلف ـ ومن ثم المتعة ـ فرديتنا الشديدة التى ينبغى على المسرح خلعها وانتزاعها حتى نعود متجردين من الرداء الفردى ونمارس الذات الجماعية ، نريد تواصلا جماهيريا يحقق ذاتا أكبر من مجرد اجتماع شخصين أو عائلة . نريد ذاتاً ليس لها هدفٌ إلا التواصل فى حد ذاته . هذا التواصل الذى يؤدى إلى عملية التطهير التى تحدث عنها أرسطو . فالإنسان عندما يخرج مستريحاً من المسرح فإن هذا يعنى أنه تواصل مع الناس فى مشاهدة المشكلة وحلها . فإذا استطاع أن يتواصل إلى حد أن يتمثل هذه المشكلة مع الممثلين فإنه يكون قد حقق هذا التواصل أو التمسرح بدرجة عظيمة للغاية .

س : هناك الآن محاولة لإشراك الجمهور فى المسرحية ، بمعنى أن خطوطاً عريضة توضع للمسرحية ثم يقوم الناس بالمشاركة فى إطارها .

ج : فعلت هذا فى مسرحية «الفرافير» .

س : لكن المشاركة لم تتحقق ، بالرغم من أن بها جزءاً كان متروكاً للمشاهدين .

ج : هذا صحيح . كان هناك جزء قد ترك للمشاهدين ليرد فرفور عليهم .[١]

س : وكانت نظرة متقدمة فى وقتها ؟

ج : طبعاً متقدمة جداً.فى عام ١٩٦٣ كان هذا شيئاً جديداً ، قد يكون على العالم كله ، كان الجمهور ـ بعد انتهاء العرض ، وفى أثناء وقوفى أنا والمخرج فى الخارج ـ يأتى لمناقشتنا . وكنت أريد هذه المناقشة أن تتم داخل المسرحية نفسها ، لكن المخرج رأى رؤية أخرى ، وهى الاستعانة بالمجموعات . والتجربة فى رأيى مازالت مفتوحة حتى الآن ، أعنى أن يخرجها من يستطيع أن يناقش الجمهور مباشرة . ومناقشة الجمهور ليست غريبة على المسرح المصرى ، فعلى الكسّار كان يناقش الجمهور (الدخول فى قافية معه) ، ويعقوب صنوع وغيرهما كثير . المناقشة طقس من طقوس المسرح ، وأنا لم أتِ بجديد ، وكل ماهنالك أننى وضعتُ هذا الجديد مقترناً بفكرة التمسرح التى هى فكرة القاعدة العلمية : أن الجمهور إذا لم يكن مشتركا فى العمل المسرحى فكأنه لم ير مسرحاً . وإذا لاحظنا المسرح فى القطاع الخاص فإننا نرى الجمهور («يزغزغ» نفسه كما يقولون) من أجل أن يضحك . هذه (الزغزغة) هى محاولة من الجمهور لأن يتمسرح ، لكنه تمسرح مغتصب ، ليس له مبرر ولاتنظيم له .

س : مسرح القطاع الخاص أيضاً يخاطب الغرائز ، لكن أظن أن التمسرح عندك يمثل فكرة شاملة لعدة أشياء ليست المتعة إلا واحدا منها .

ج : نعم هناك أشياء فكرية وعضوية . تأمل شكل العراك (الخناق) نفسه ، فمن يشاهد معركة (خناقة) مسرحية يشعر أنها مصرية . أولا لايحدث اشتباك ، ثم يتم تجميع أكبر عدد من المشاهدين ، ثم يستشهد البعض البعض الآخر ، ويقولون : شاهد يافلان ! وفلان هذا يعنى المشاهد . وفى النهاية هى فى الواقع مسرحية ، فهناك من يمثل دور المظلوم الذى يحاول أن يبرر موقفه ويستعدى الناس على الآخر،على نحو ما يفعل الممثل فى اية مسرحية مؤلفة ، فى تبرير موقفه واستعداء المشاهدين على الممثل الآخر . وهذا الآخر يحاول أيضا استعداء المشاهدين على الممثل الأول ، ويقوم بشرح قضيته . حتى نهاية المعركة (الخناقة) المصرية تنتهى إلى المسرح ، فإذا هى انتهت بالمصالحة كانت مثل النهاية السعيدة فى أغلب المسرحيات ، وإذا هى انتهت فى قسم البوليس كانت مثل النهاية التراجيدية فى بعض المسرحيات . إذن هناك شواهد كثيرة جداً للتمسرح فى حياتنا نحن المصريين .

أنا مثلاً خطرت لى فكرة مسرحية أستغل فيها أن الناس فى العادة يتوقعون فتح الستار وبدء التمثيل فكرت فى أن تحدث معركة (خناقة) بحق بين اثنين من الممثلين،يقوم المتفرجون على أثرها بإحداث ضجة وضجيج ، على أساس أن المعركة (الخناقة) نشبت لسبب خطير وأساسى ، ثم يتضح أن رجلاً وضع يده على كتف زوجة الرجل الآخر . ثم يصعد هذا الكلام على المسرح ، لأن التمسرح يجب أن يأخذ فى كل مرة شكلاً غير متوقع ، فليس هناك شكل واحد للتمسرح .

س : ليس هناك شكل واحد للتمسرح ، وإنما هو وسيلة أو محاولة لالتقاط الوسيلة لمخاطبة الذات الجماعية .

ج : الوسيلة لمخاطبة الذات الجماعية وإشراك الناس أيضا . هناك مسرحية كتبتها من فصل واحد وفقا لفكرة التمسرح على هيئة لعبة يشترك فيها الجمهور ، لعبة يلعبها الممثلون مع الجمهور ، حيث يصعد ناس وينزل ناس وفيهم من يكسب وفيهم من يخسر.وفى أثناء اللعب يحدث موقف يتطور إلى مسرح يشترك فيه اللاعبون . المسألة تحتاج إلى اختراعات فى الشكل .

س : تعنى أنه مسرح تجريبى ؟

ج : بالطبع هو مسرح تجريبى . وهذا المسرح موجود فى أوربا . وهناك مسرح تأملى لايتكلم فيه الممثلون بل يجلسون جلسة معينة ويقومون ببعض الحركات الجسدية التى يطلب من الجمهور القيام بها وهناك تجربة صمت . وأيضا هناك نوع من الغناء الغريب للغاية ، يجلس فيه الناس على بساط ، وليس لهذا الغناء كلمات هو مجرد بل أصوات . ويظل الجمهور مع المغنى هكذا لمدة ساعة مثلاً . وهذا نوع من التمسرح فى رأيى .

س : هل هناك تناغم بين هذه الأصوات ؟

ج : المغنى هو الذى يقود هذه الأصوات .

س : امتدادا لفكرة التمسرح ، هل وجدت خصائص الذات الجماعية المصرية ؟

ج : خصائص الذات الجماعية المصرية مختلفة عن خصائص الفرد المصرى كثيراً ، بل إن فيها من العيوب مايفوق عيوب خصائص الفرد المصرى .

س : كيف ؟

ج : الجماعة المصرية ظالمة إلى حد كبير وغير عادلة ، على العكس من الجماعة فى الخارج . فمثلا قد يكون الفرد فى الغرب ظالماً ، لكن الجماعة هناك عادلة . والفرد عندنا عادل ، أما الجماعة فظالمة فى أكثر الأحيان .

س : وما أوجه هذا الظلم ؟

ج : التواطؤ . اللا مبالاة . التحيز إلى جانب القوى على حساب الضعيف .

س : كيف جاءت هذه النتيجة ؟

ج : **جاءت نتيجة للقهر . لقد عشنا سنوات طويلة فى قهر جماعى . كان القهر منصّباً ومركزا على الجماعة . وقد استطاع الفرد التمرد ، أما الجماعة فلم تستطع . الذات الجماعية هنا مضروبة ضرباً مبرحاً على مر العصور ومن المستعمرين كافة ، بل من المصريين أنفسهم.وهى لذلك كانت جبانة . حتى مسرح القطاع الخاص يضرب بشدة على هذا الوتر (أعنى جبن الذات الجماعية) بنكات جنسية خفية غير شجاعة .**

س : أليست الذات الجماعية تتكون من مجموعة أفراد ؟

ج : **لا . الذات الجماعية ليست مجموعة عددية من الأفراد . هى ذات جماعية كما فى مملكة النحل .**

س : بعد القهر والظلم للذات الجماعية ما الملامح الأخرى ؟

ج : **أنها تكره أن تفكر ، وتريد أن تأخذ الأشياء جاهزة ، وترحب بالنكات اللفظية لأنها بغير حاجة إلى أى جهد من العقل كى يتعمقها ويفسرها ، وتحب السخرية من ضعف الآخرين .**

س : لكنها تحب السخرية من ضعفها فى الوقت نفسه .

ج : **لا ، بل هى تتعصب لذاتها ، وتسخر من ضعف الآخرين ، وهذا يرجع إلى الجبن الناتج عن القهر . وهناك أيضا خصائص ليس مجال ذكرها الآن . ومن هنا تأتى دعوتى للمسرحيين وكتاب المسرح والكتاب الناشئين أن ينظروا إلى الموضوع من زاوية أننا إذا أردنا إقامة مسرح لإصلاح الناس والأخلاق فعلينا أن نبدأ من الذات الجماعية ، فصلاح الذات الجماعية فيه صلاح الأفراد وليس العكس لأن الأفراد ليسواهم المشكلة .**

س : عندما تكتب للمسرح أيهما تخاطب : الذات الجماعية الريفية أم تلك التى فى المدينة ؟

ج : **الذات الجماعية واحدة فى المدينة أو فى القرية ولها ملامح محددة ، قد تختلف درجات اللون لكن اللون واحد . وفى رأيى أن المصرى الحقيقى يخاطب الذات الجماعية ، فأى مصرى حقيقى يحمل بطبيعة تكوينه نفس فكرة الدراما ، وهى إثارة للعقل الجماعى والوجدان الجماعى .**

س : أهى إثارة من أجل التطهير؟

ج : **لمحاولة تطهيره أو كشفه للناس من أجل رؤيته وإصلاح عيوبه ومفاسده .**

س : ماتصورك لاتجاه المسرح فى المرحلة القادمة ؟

ج : **بدأت أدرك لماذا نحن المسرحيين فاشلين فى إصلاح مجتمعنا . ذلك لأننا لا نخاطب الذات الجماعية مخاطبة كافية ، ولا نركز عليها دائما تركيزنا على العيب الفردى . وهذه فكرة غربية ، لأن الخطيئة فى الغرب فردية ، فلابد أن ينسب العيب إلى الفرد . ونحن على العكس من ذلك ، فالخطيئة لدينا خطيئة جماعية ولابد أن نسب العيب إلى الجماعة ، وأن نحملها هى الخطيئة . وبذلك نحرر الفرد من تأثير الجماعة السيىء عليه .**

س : هل تتحدث فى المسرحية من خلال شخوصك أم تتركهم يتحدثون بمعزل عنك ؟

ج : **براعة الكاتب المسرحى تتبدى فى قدرته على أن يبعد الشخصية عن نفسه ، ولكنه يقترب منها ويبتعد عنها فى نفس الوقت ، يقترب منها بأن يزودها بأكثر مايستطيع لذاتها هى ، ويبتعد عنها بأن يجعلها مختلفة عنه . ثم إن الابتعاد عن الشخصية يمنح للكاتب حرية فى تناولها . فعندما تكون الشخصية قريبة من الكاتب لايستطيع أن يلعب فيها أو يضيف إليها ، وقصاراه أن يجعلها تقول وتتكلم . ولكنه عندما يبعدها عن نفسه فإنه يتصرف فى حيدة وموضوعية .**

ولذلك كان هناك نوعان من الصراع الدرامى : الصراع الدرامى السهل ، وفيه يخون الكاتب بطله ، بمعنى أنه يجعل منطق البطل أقل قليلاً من منطق الشخصية الأخرى،فتتغلب هذه الأخرى عندئذ فى يسر . أما الصراع الدرامى الصعب ففيه يعطى الكاتب الاثنين معاً . ومثلى على ذلك خطبتا مارك أنطونيو وبروتس بعد مقتل قيصر . حيث يكاد الشرر يقدح من لقاء الخطبتين .

س : هل شخوص مسرحك لهم وجود متعين سابق على الكتابة ؟ أم هم دائما مخلوقات جديدة ؟ وإذا كانوا مخلوقات لك فكيف تشكلهم ؟ أم تراهم يتشكلون من تلقاء أنفسهم ؟

ج : **ليس هناك شخصية تتشكل من تلقاء نفسها . هذا نوع من الدجل . الكاتب هو الذى يشكل بطله بدون أدنى شك . لكن السؤال هو : أى نداء هذا الذى يجمع بين الكاتب وبين تشكيل بطله . هل هو نداء النزوة ، نداء الجنون،نداء التلقائية ، أم أنه نداء تحت فردى للشخصية . كل هذا يتوقف على موهبة الكاتب وعلى شخصيته .**

س : هل تشغلك إمكانات العرض المسرحى بكل مايتداخل فيه من عناصر؟ أم يكون تركيزك على اللغة والحوار فى الدرجة الأولى ؟

ج : **المشكلة الأولى فى المسرح هنا فى مصر هى مشكلة التفاهم ــ المفقود للأسف ــ بين المخرج والكاتب ، فالعلاقة بينهما لاتقوم على أساس التحاب بل على أساس الاختيار ، سواء من موسسة المسرح أو من القطاع الخاص ، ولوقام التعاون والتحاب بينهما لفعلا أشياء خطيرة فنياً . لكن إذا كان هناك اختلاف وتشاجر فمن المحتم إخفاق العمل المسرحى حتى إذا كان جيداً . وإذن فلا غنى للمسرح عن المخرج ، وأيضا لاغنى له عن الكاتب . ولكن يحدث دائما فى المجتمعات الفقيرة فنياً نوع من التنافس حول الشهرة ، وهذا معيب . وفى رأيى أن العلاقة بين الكاتب والمخرج هى من أخطر العلاقات التى تنشأ عليها الحركة المسرحية ، أو فلنقل إنها العلاقة بين الممثل والمخرج والكاتب ، فلا يمكن أن يقوم مسرح بمعزل عن هؤلاء الثلاثة .**

س : هل تضع إمكانات العرض المسرحى فى ذهنك ــ كالديكور والإضاءة ــ لحظة الكتابة للمسرح ؟

ج : **قطعاً . يكون هناك تصور لهذه العناصر فى ذهنى ، بل من الممكن لى أن أخرج المسرحية فى ذهنى . لكن لماذا أذهب إلى المخرج ؟ لأنه يمكن أن يضيف بعداً للرؤية فى المسرحية التى كتبتها ، لأنه ينظر إليها من زاوية كيفية إخراجها إلى الجمهور . وفى بعض الأحيان يتشكل لدى المخرج انطباع يختلف عن انطباع الكاتب أو رؤيته ، فليجأ عندئذ إلى تطويع النص المكتوب قسرا لتحمل انطباعه . وهنا ينشأ الخلاف بينه وبين الكاتب . ولأن المسرح هو وسيلة نشر العمل المسرحى فإن الكاتب يقع فى حرج ، لأنه يريد أن يقول شيئا مغايرا لانطباع المخرج . وهنا تتضح أهمية التفاهم فى هذه العلاقة . ومن خلال تجربتى فإن بعض المخرجين كانوا ــ للأسف ــ يسألون كل من حضر إلى المسرح وشهد التجارب ، بأستثنائى أنا صاحب المسرحية ، لاعتقادهم أن رأيى فى غير صالحهم . وهذا غير صحيح ، لأننى حريص على أن تكون العلاقة بين المخرج والكاتب علاقة تفهم وتجاوب مستمر .**

س : واللغة والحوار ــ هل يكون تركيزك عليهما فى الدرجة الأولى ؟

ج : **كلا ، فتركيزى ينصرف إلى كل اتجاه ، حتى الحركة المسرحية أرسمها،وحتى العاطفة التى تقال بها الكلمات أحددها . هناك بالتأكيد تصور كامل للمسرحية .**

س : من المتكلم فى مسرحك ؟

ج : **كيف ؟**

س : بمعنى هل أنت ــ الكاتب ــ هو الصوت المتكلم مثلا ؟

ج : **بالطبع لا . المتكلم فى مسرحى ماأتصور أنه الحقيقة . وأنا لاأكتب من أجل أن أعلن أن هذه هى الحقيقة ... كلا ، المسرح عمل فنى مثل أى عمل فنى آخر ، يحاول أن يقول شيئاً ، وهذا الشيء هو الذى يتكلم فى المسرحية ، سواء على لسان الأبطال المختلفين المتصارعين أو على لسان الصراع نفسه .**

المتكلم فى مسرحى هو الفكرة التى تتضمنها المسرحية .

س : كيف تفهم فكرة الصراع الدرامى ؟ وهل يقتضيك تحقيق هذا فى المسرحية قدراً من الوعى به ؟ وكيف تحققه ؟

ج : **إننى أتساءل هنا : هل وجود الإنسان على سطح الأرض هو وجود درامى أم وجود جمالى ؟ الدراما هنا ليست ضد عدم الدراما . الدراما مقابل الجمال . ومثل البلاغة فى القصة نجد الدراما فى المسرح ؛ بمعنى أن كل جملة حوار فى المسرحية لابد أن تكون خاصة جداً بحيث لايستطيع أن يقولها إلا شخص بعينه فى موقف بعينه ، فى لحظة بعينها ، وبعد الجملة التى قبلها . وبهذا تصبح كل لبنة فى المسرحية لبنة درامية متحركة على نحو يدفع المسرحية طوال الوقت إلى المضى قدماً والإبهار .**

س : الإبهار ؟

ج : **نعم الإبهار،مثل ضوء السيارة الذى نضيئه طوال الوقت فنرى أشياء جديدة ، مع كل حركة درامية نكتشف شيئاً جديداً ، عاطفة جديدة، أو حدثاً جديداً ، بشرط ألا يكون هذا الشىء جديداً فحسب ، بل درامياً فى نفس الوقت ، يدخل فى موضوعنا ، ويخدم عملية الصراع الناشبة فى داخل هذا الموقف . أعتقد أنها صعبة وفى حاجة إلى أمثلة .**

س : نعم هى صعبة حقا ، وفى حاجة إلى أمثلة .

ج : **لنرجع إلى خطبتى مارك أنطونيو وبروتس فى رثاء يوليوس قيصر ، فكلاهما يبدأ خطبته درامياً . لقد تكلم مارك أنطونيو عن محاسن بروتس ، وكان كلما عظم فى محاسنه زاد من تضخيم الإثم فيما ارتكبه من جريمة . هنا نوع من التفكير الدرامى ، الذى يمهد به لمصيبة يريد أن يدفعه إليها ، وهذا ماأعنيه بكلمة الدراما . وكان من الممكن أن يبدأ الخطبة بتساؤله عن الجريمة التى ارتكبها هذا الرجل (بروتس) ، وخيانته لصديقه ، وهكذا . لكن مارك أنطونيو بدأ الخطبة بتعديد محاسنه ومآثره ، وبين صداقته لقيصر ، وكل هذا ليظهر أنه ليس بالرجل العادى وأن جريمته ليست عادية كذلك . وهنا أخذ الحدث شكلا درامياً . وهذه هى فكرة الصراع الدرامى .**

س : هل يقتضيك تحقيق هذا قدراً من الوعى به وكيف تحققه ؟

ج : **ليس وعيا بل قدرة ، أقصد موهبة ، فليس كل إنسان قادرا على عمل حوار درامى حتى،إن توافرت لديه النية الحسنة ، بل لابد أن يكون قادراً على جعل كلامه درامياً . حتى الجملة ـ لابد أن تكون درامية ، أى منطوية على صراع ، فيها الشىء وفيها نقيضه أيضاً .**

س : ماالهدف من المسرحية فى تصورك ؟ وهل يمكن الاكتفاء بقراءتها ؟ أم أنك تكتب للمسرح وفى ذهنك دار عرض بعينها ؟

ج : **أحياناً يكون فى ذهنى دار عرض بعينها ، أو المسرح الذى ستعرض عليه المسرحية ، أو مجموعة الفنانين . وهذا ليس عيباً . وهدف المسرحية هو هدف الفن عموماً : الإبداع الممتع المفيد .**

س : الإمتاع والإفادة ؟

ج : **الإمتاع والإفادة والتوصيل .**

س : هل يمكن الاكتفاء بقراءة المسرحية ؟

ج : **بالقطع لايمكن ، هذا هراء . المسرح المقروء لا وجود له فى العالم .**

س : هل تأخذ الجمهور فى الاعتبار قارئاً أو متفرجاً ؟ وماأثر ذلك فى بنائك للمسرحية وفى توفير عنصر الإمتاع ؟

ج : **هذا سؤال مهم . ينبغى أن أدخل إلى الجمهور نفسه كأنما أخاطب ذاتاً جماعية متصورة . وهنا يختلف الأمر من كاتب إلى آخر وفقا لقدرته على التشخيص وعلى مخاطبة الذات الجماعية ومسها، وتتأتى هذه القدرة بالتدريب . أنا مثلاً من كثرة مشاهدتى لمسرحياتى استطعت أن أعرف كيف أؤثر .**

س : كيف

ج : **أضع مايسمونه بلغة المسرح (إفيهات) . بعضها يضحك له الجمهور (يفرقع) والآخر لايعيره الجمهور أدنى انتباه .**

س : لنأخذ مثلاً على ذلك ؟

ج : **فى الفرافير مثلاً ، عندما يستعرض الفرافير العمل ، وضعت ثلاثين نكتة منها مانجاوب معه الجمهور ومنه مالم يشعر به . وعن هذا الطريق أستطيع أن أحس خصال الذات الجماعية المصرية ، ماذا تحب مثلاً . ومن خصائص المصريين حبهم الشديد للعب بالكلمات والأمثال «والقافية» وتغيير الحروف فى الكلمات . وهذه خصائص غير معروفة فى شعوب كثيرة . فإذا قدم الكاتب المسرحى عدة ألعاب باللفظ أو غيره ضج المسرح بضحكات الجمهور . وهذه خاصية من خصائص الذات الجماعية المصرية .**

س : اما أثر ذلك فى بنائك للمسرحية ؟

ج : **يستمتع الكاتب بقدر إمتاعه للذات الجماعية .**

س : أنت لاتمتع فحسب ، وهذه هى مشكلة المسرح المصرى ؛ أنت تمتع وتوصل رسالة .

ج : **وهذه هى الرسالة الممتعة .**

س : هل هو نوع من الاستدراج لتوصيل الرسالة ؟

ج : **كلا ؛ ليس نوعاً من الاستدراج . لابد أن تبقى الرسالة ممتعة حتى من الناحية الأخلاقية . أنا لاأقول لك مباشرة إن الصدق فضيلة وإن الكذب رذيلة ؛ فهذه رسالة غير ممتعة . ولكنها تكون ممتعة إذا قدمت لك نصا مسرحيا تستشف من خلاله أن الصدق ممتع ، دون أن أقول ذلك . وهذا لايأتى إلا فى حالة الاستمتاع به .**

س : مالغاية الأخلاقية لمسرحياتك ؟ هل هى غاية معرفية أو مجرد إثارة وتحريك للعقول ؟

ج : **نستطيع أن نقول إن أهداف الكاتب المسرحى كدوائر الماء . وهناك دائرة كبيرة يتحرك فيها ، وهى أن يغير البشرية .**

س : مامفردات هذا التغيير ، أو القيم التى يرمى إليها هذا التغيير؟

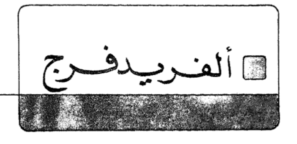
ج : **أن يحيا الإنسان سعيداً . ليس هناك شك فى أن سعادة الفرد الفاضل هى الهدف النهائى . وبما أن سعادة الفرد لاتتحقق إلا فى مجتمع سعيد ، كان الهدف النهائى هو سعادة المجتمع . وبما أن سعادة المجتمع لاتتحقق إلا عند زوال الظروف التى تجعل الإنسان تعيساً فى المجتمع ، فعندئذ تكون التعاسة ضدى أو أكون أنا ضد التعاسة . لست أقصد السعادة بمعناها البورجوازى ، بل السعادة فى أن يسعى الإنسان كالأعضاء فى الجسم الواحد . فالعضو فى الجسم الإنسانى يسعى ليؤدى وظيفته بشكل طبيعى لا إرهاق فيه ولا كسل . وعندئذ يشعر العضو بالسعادة . وسعادة الانسان تكمن فى إتاحة الظروف له لكى يؤدى وظيفته فى المجتمع بمتعة واكتمال . وأعتقد أن هذا هو الهدف الأبعد من الاشتراكية ، لأن الاشتراكية ليست هدفاً للبشرية بل وسيلة لأن يعيش الناس مستريحين ، وأن يعملوا فى نشاط . ليست السعادة مرادفاً للكسل والنوم والحرير والدمقس والسيارات الفارهات ...**

س : قد تكون،تحقيق الذات ؟

ج : **تحقيق الوظيفة عن طريق أداء الوظيفة .**

س : وظيفة الإنسان ؟

ج : **نعم وظيفة الإنسان . حتى اليوم لم يبدأ الإنسان بعد فى تحقيق وظيفته ، لأنه مازال مشغولا بالطعام والشراب والتناسل . وعندما يؤدى الإنسان وظيفته يكون أرقى كثيراً من مجرد أن يوجد ، مجرد أن يعيش ، مجرد أن يظل صحيحاً سليم الجسم .**



ألفريد فرج

المسرح.. والأخلاق

نسمة طيبة حملت إليّ من الوطن دعوة أن ألتقي بقراء مجلة «فصول» في مقال عن تجربتي المسرحية ، بعد غيبة عن القراء في بلادي امتدت تسع سنوات .

وإذا كان عندي اليوم ما أقدمه للقراء عن «تجربتي المسرحية» ، فإن اغترابي عن المسرح الذي بذلت له معظم العمر هو المدخل اللازم لوصف جوهر هذه التجربة ، التي لازمتني أشواكها منذ صار هذا الفن حرفتي وصناعتي .

ومن الطبيعي أني كنت في غربتي الطويلة المؤلمة أتعزّى بحكايات اغتراب جملة من أساتذتي وأبطالي ، ومن بينهم شيخنا رفاعة الطهطاوي في السودان ، ويعقوب صنوع في فرنسا ، وعبد الله النديم في مخبئه بأعماق الريف ، ورب السيف والقلم ، الشاعر الخالد ، محمود سامي البارودي في سرنديب ، والشيخ محمد عبده في استانبول ، وأحمد شوقي في أسبانيا .

وكنت أتعزّى بحكايات زملاء لي من أبناء جيلي متفرقين في الوطن العربي وأوربا ، أو معتزلين في الوطن لايعملون ، فأقول إني في جملتهم لست إلا قضية صغيرة وجزئية وشخصية ، ولست إلا ألما لا يحق لي أن أتوجع من تباريحه .

وكنت أرقب في صفحات الصحف الواردة من الوطن أنباء الفنانين الكبار الزائرين لمصر ، والحفاوة تعقد حولهم كأقواس النصر تتلألأ عليها أسماؤهم : فرانك سيناترا ، روسوس ، إليزابيث تيلور .. إلى آخر المدللين ، فأردِّد مع المعلم الكبير ، الشاعر الوطني أحمد شوقي ، قصيدة اغترابه الرائعة :

اختلاف النهار والليل ينسي
اذكرا لي الصبا ، وأيام أنسي
وسلا مصر : هل سلا القلب عنها
أو أسا جرحه الزمان المؤسي
كلما مرت الليالي عليه
رق ، والعهد في الليالي تقسّي
مستطار إذا البواخر رنت
أول الليل ، أو عوت بعد جرس
أحرام علي بلابله الدو
ح حلال للطير من كل جنس ؟ !

وعقيدتنا في المسرح ، التي لم نحد عنها أبدا ، قد خطها لنا يراع ذلك الأستاذ الجليل الشاعر أحمد شوقي فوق ستار المسرح القومي العربي بالأزبكية ، في بيت من الشعر هو مناط إبداع الفنانين المسرحيين أولا وآخرا ، وشعارهم الذي أبلوا تحت لوائه ..

كتب شوقي فوق ستار الأزبكية بيته الشهير :

وإنما الأمم الأخلاق ما بقيت
فإن همو ذهبتْ أخلاقهم ذهبوا

لقد تطلع الجمهور نحو هذا الستار القرمزي الجميل ستين عاما ونيفا ، مع دوى الدقات أو مع رنين الجرس ، يترقبون بشغف أن ينحسر عن سحر من السحر ، وعن حياة من الحياة ، مما يدخره لهم من إبداع وجمال ، تحت شعار لا يبلى ، هو عقيدة الفنانين والجمهور المسرحي جميعا ، ومنطق ذلك التواصل السحري بينهم ، ومعناه الواضح المصفّى أن الفن رافد من روافد الأخلاق القومية ، معنى ومبنى ، نبعا وغاية .

وقد كان بعض الآخذين بظاهر البيت الشعري يحسبون أن أحمد شوقي قد اختاره زينة لجبين المنصة ، وتزكية للمسرح الأخلاقي بالمعنى السطحي للكلمة . ولكنهم لو تأملوا البيت تأملا يقتضيهم إياه الشاعر الكبير ، وفي سياق إنتاجه المسرحي ذاته ، لفهموا المعنى الذي يقصده بالأخلاق ، والذي يستمد دلالته مما يعنيه المعلم الكبير أرسطو «بالأخلاق» .

لقد بين أرسطو أن الفضيلة الأخلاقية وأن الخير إنما يعرفها العقل بالقياس إلى نموذج أو مبدأ عقلى . وقال إن غاية الإنسان هى أن يحيا فى مجتمع ، وأن يتحلى بالفضائل الاجتماعية ، وعلى رأسها فضيلة «العدل» . وإذا كانت قيمة الشىء تقاس بغاياته . فإن الإنسان ـ وغايته الفضائل الاجتماعية ـ هو حيوان سياسى .

ويسرنى هنا أن أقتبس من الدكتور زكى نجيب محمود من كتابه «مجتمع جديد أو الكارثة» حول أرسطو ، حيث يقول :

«كنت متأثرا بما أعرفه من رأى أرسطو فى السياسة وكيف يمزجها بمفهومه عن الأخلاق . فلئن كانت الأخلاق فى نهاية أمرها تريد أن تحقق السعادة للفرد داخل المجتمع الذى هو عضو فيه ، فإن السياسة هى فى صميمها فرع من الأخلاق ، لأنها لاتريد شيئا أكثر من أن يتحقق الخير للدولة فى مجموعها ، وأن هذا الخير العام لا يمكن فهمه فهما واضحا إلا أن يكون حاصل جمع الخير الذى يصيبه الأفراد» .

وعلاقة المسرح بالأخلاق عند أرسطو أوضح ما تكون فى كتابه «فن الشعر» . فقد أكدها بقوله : «يلزم أن يكون لكل تراجيديا ستة أجزاء هى التى تعين صفتها المميزة ، وهى : القصة ، والأخلاق ، والعبارة ، والفكر ، والمنظر ، والغناء» .

وعلى هذا النحو أقرأ بيت الشعر الذى صاغه شوقى ليزين جبين مسرحنا القومى العتيد وأفهم دعوته على أنها تعنى :

أن المسرح أخلاق بالضرورة .
وأن الأخلاق اجتماعية .
وأن السياسة فرع من الأخلاق .
وأن الشخصية القومية التى يعكسها فن المسرح هى محصِّلة الأخلاق الاجتماعية ، أعنى القيم والمثل العليا التى يلتزم برسالتها كل فن جيد .

على هذا الأساس عرفت المسرح فنا أخلاقيا وسياسيا ، ينشد الانسجام الاجتماعى ويعبر عن التطلعات الاجتماعية والسياسية . ويجذ بالضرورة سياقا من الأفكار وأنماط السلوك الاجتماعى ، ويندد بأضدادها .

ذلك هو الفكر الذى اهتديت إليه من خلال تجربتى الشخصية . ورميت مع أقرانى بالضلال من جرّائه ,وتعرضت به وإياهم للوم والتشهير والاضطهاد .

لقد كانت القيم التى أصبحت من خلال تجربتى الفنية هى اقتناعى والتزامى . والتى صرت أنشدها وأحض عليها فيما أكتب للمسرح . هى :

العدل ـ الحرية ـ التضامن الاجتماعى ـ استخلاص الإرادة الوطنية وتثبيت الهوية الوطنية والقومية ـ العمل والإنتاج والمسئولية الاجتماعية ـ تكريم العقل ـ الأصالة مع التحديث (راجع حلاق بغداد ـ سليمان الحلبى ـ عسكر وحرامية ـ الزير سالم ـ النار والزيتون ـ على جناح التبريزى وتابعه قفة ـ زواج على ورقة طلاق .)

وكنت والتزامى فى مواجهة مفاجئة مع إرادة تبغى أن تقسر المواطنين على قيم غير القيم . من بينها :

التغريب بديلا عن التحديث وعن الأصالة الموثقة بالتواصل القومى العربى .
- التنافس والتسابق الفردى بديلا عن التضامن الاجتماعى .
- «المظهرية» بديلا عن العمل المنتج .
- المسئولية الشخصية بديلا عن المسئولية الاجتماعية .
- التعلق بالحظ والفرصة كقيمة غيبية بديلا عن الواقعية التى مناطها العقل .
- توهم الجمال مجردا عن الهوية القومية تحت الشعارات الزائفة «الفن للفن» و «عالمية الفن» .

وما أزمة المسرح فى نظرى سوى نتيجة للمحاولة المتعسفة من خارج الحركة المسرحية لاستبدال توجهات المسرح غير الاجتماعية بتوجهات المسرح الاجتماعية الضرورية ، وللمحاولة المتعسفة من خارج الحركة المسرحية لنفى القيم التى لايقوم مسرح فى الدنيا إلا على أساسها ، دون القدرة على ابتداع قيم بديلة جماعية أو اجتماعية ، ولانتفاء القدرة على ابتداع مثل هذه القيم من خارج الظاهرة الاجتماعية أو فى مواجهتها .

إن القلم الذى يوقع قرارات الحرمان ونفى القيم ، لا يستطيع أن يغير الهوية القومية والاجتماعية لجمهور دافعى التذاكر الذين يملكون حريتهم ، الباقية والأصيلة دائما ، فى الدخول إلى المسرح والخروج منه .

وإذا كان لى أن أستطرد فى وصف تجربتى المسرحية إلى وجهها الآخر ، وهو الشكل المسرحى ، فإنى أعد المدخل إلى كل ماسعيت إليه فى هذا الإطار هو تحقيق شعبية أوسع لمسرحى بخاصة ، وللحركة المسرحية بعامة .

ولم أحد عن التزامى «بالأخلاق» ، أى بالقيمة الاجتماعية للمسرح ، وأنا أسعى للجماليات الشعبية . لم يكن مسعاى فى فراغ ، وإنما عمدت إلى العودة إلى الأصول والمنابع الشعبية لفنوننا التعبيرية والاستعراضية السالفة ، تثبيتا للأصالة والتميز ، وللهوية الوطنية لفننا الحديث .

لهذه الغاية استلهمت تراثنا القومى والشعبى : ألف ليلة وليلة ، والجاحظ ، وملحمة الزير سالم ؛ واستقيت من نبع الكوميديا الشعبية (عسكر وحرامية) والميلودراما الشعبية (جواز على ورقة طلاق) ، وأعدت للفصحى مكانتها على منصة المسرح حتى فى مجال الكوميديا الهزلية .

ولم أتردد فى الانحياز إلى الفن الشعبى عندما لاحظت أن المسرح الشعبى يهوى رسم الصورة الشخصية (البورتريه) ، فى حين قد تخلص المسرح فى العالم الغربى من هذا الشكل الفنى .

وبذلك رسمت فى مسرحياتى «الشخصيات المثبتة» ، والانقلابات الميلودرامية ، واحتفلت بالبيان المفصح ، وبالتوازن الزخرفى العربى ، وبالتواصل بين المنصة والجمهور ، لا على الطريقة البريختية ، التى أحبها وأقدرها ، بل على نسق أصولها فى المسرح الشعبى عند على الكسار والمسيرى وحمام العطار .

ومع ذلك فقد كنت حذرا للغاية ، يقظا لا تستدرجنى أحلام الماضى وأوهام العصر الذهبى التليد ، ولا أقع تحت وطأة الانبهار بالأصالة الشعبية فأحيد عن يقينى أن المسرح المصرى والعربى هو من أدوات التحديث الاجتماعى ؛ وهو دعوة للتقدم العصرى والمستقبلى .

إن فن المسرح فى يقينى ليس معبرا للحياة فى الماضى بل هو جسر للعبور نحو المستقبل . ومن ثم كان حرصى على أن يكون جوهره العقل والمنطق . وإيقاعه اليقظة والتطور .

إن فن المسرح العصرى كما ينبغى أن يكون من أدوات التأصيل القومى ، ووحدة الفكر والوجدان الوطنى ، والتواصل الطبيعى للثقافة الوطنية العريقة ، فإنه ينبغى أن يكون كذلك هو الفصيل الملازم لحركة التحديث الاجتماعى ، أعنى للتصنيع والمدنية والتعليم والعلم والقيم العقلية العصرية .

إن المسرح الحديث مرادف لحملات الغزو الاجتماعى ضد الغيبية والخرافة والتواكل والطبقية المجحفة والتخلف والتراخى ؛ وهو سلاح للمدنية فى صراعها لغزو الريف بنور المدينة ، ومن ثم تحرير الريف من قيمه المتخلفة من عصور التبعية والظلام ، دون إخلال بضرورات النهضة على أساس من الأصالة .

وقد يجد القارئ فى ذلك الأمر جدلية دقيقة ، غير أنها ليست إلا الصورة المنعكسة بطريقة طبيعية لما يصطرع فى مجتمعنا من جدلية تنشد الاستقلال وتثبيت الهوية القومية ، وتنشد التقدم والتحديث والمدنية بالهمة ذاتها .

وقد كانت أصالة مسرحنا شاغل جيلنا كله . (راجع «قالبنا المسرحى» لتوفيق الحكيم ومقدمة «الفرافير» ليوسف إدريس ، وكتابى الدكتور على الراعى الرائعين : «الكوميديا المرتجلة» و«مسرح الدم والدموع») . وأيضا فإن الحداثة كانت شاغلنا ، ولكننى كان يؤلمنى ويضجرنى أن الشعبية التى يسعى إليها مسرحنا تقيدها وتحدها وتصدها طبيعة المناطق الجغرافية التى تحدد إقامة إبداعنا المسرحى .

معظم دور المسرح تتركز فى وسط القاهرة والإسكندرية ، وأسعار التذاكر تحدد جمهور المسرح المحتمل فى دائرة مثقفى الطبقة الوسطى . فضلا عن أن طقوس المسرح التقليدية ، وطبيعة وسائل المشاهدة المسرحية فى بلادنا ، ماتزال من عوامل اغتراب مسرحنا فى زحام الجماهير العريضة .

وقد عملت مدة فى الثقافة الجماهيرية ، ونظمت ألوانا كثيفة من النشاط المسرحى على بعد مئات الأميال من القاهرة ، وكنت أرى رأى العين المتألمة تلك الحدود المدنية التى لا يمكن لمسرحنا الحديث اجتيازها بوسائله المتاحة ، ورأيت ذلك الحرمان المسرحى العريض العميق الذى يعم معظم أرجاء وطننا خلف تلك الحدود المنيعة . ولكنى علمت دائما أن ذلك ليس قصورا فنيا يخص حركتنا المسرحية وحدها ، بل هو قصور حضارى يتعلق بالتنمية الاجتماعية الشاملة ، ويتطلب من الجيل بذل الجهد من أجل التغلب عليه ومجاوزته .

وقد كان أخشى ما أخشاه ، وهوما أوضحته كتابة فى السابق — وإن كانت علاقة ملاحظتى هذه بالفن المسرحى علاقة غير مباشرة — أن ينعكس الغزو ، بسبب الهجرة الكثيفة من الريف إلى المدينة للعمل أو التعليم ، ولطارئ قد يضعف الدفع المدنى ودفع التنمية ، فتتغلب قيم الريف المتخلف على قيم المدينة العصرية ، وتقع قيم التحديث والتطور تحت الحصار المهدد لقيم الغيبة عن الواقع ، والعلاقات الاجتماعية المتخلفة ، وفكر الإحالات إلى الأمثال الشعبية البالية ، بديلا عن التعلق بالمنطق العقلى ، والتطلع إلى المستقبل .

كنت أخشى أن ينعكس المد المدنى ، فيقع الغزو الريفى للمدينة بأفكاره القدرية ، والتواكلية ، وبأنماط السلوك المتراخى ، بديلا عن سلوكيات الجد والعلم والتنمية والعمل ، وأن يقع ذلك الانعكاس التعس تحت الشعارات الزائفة للأصالة وأخلاق الريف . ومع ذلك فإنى ما أزال على ثقة من قدرة المدنية ، وقوة حجتها ، وأعد فنى وفنون عصرى الجيدة كلها من قواها القادرة .

إن تجويتى المسرحية المتواضعة وانطباعاتى الفكرية ، قد تفصح عنها مسرحياتى أكثر مما أستطيع شرحه بنفسى فى مقال للقراء . لذلك سطرت هذه السطور بكل مشاعر الاعتذار للنقاد والمثقفين والدارسين عن اجترائى على التطفل على مهنتهم ، ومجاوزتى الحد بشرح ما يحق لهم وحدهم أن يشرحوه لقرائهم — هذا إذا كانت مسرحياتى مستحقة كل تلك الهوامش والحواشى التى أغرتنى بتدبيجها دعوة كريمة من مجلة فصول الغراء ، حملتها إلى نسمة طيبة من وطنى .

س : لماذا اتجهت إلى الكتابة إلى المسرح ،وكيف بدأ هذا الاتجاه ومتى ؟

ج : **لا أعلم بالتحديد لماذا اتجهت إلى الكتابة المسرحية لقد كتبت فى صباى وأول شبابى القصة والشعر والمسرح ، ثم وجدتبالتدريج أننى أكثر استمتاعا بالكتابة المسرحية ، فحددت معظم جهدى فى مجالها ، وأول مسرحية عرضت لى هى «سقوط فرعون» فى عام ١٩٥٧ . وكنت قد كتبت قبلها مسرحيتين لم أقدمها للنشر أو للعرض قط ، وقد كتبت هذه المسرحيات الثلاث بين ١٩٥٠ و ١٩٥٥ .**

وإذا كان لإشارتى اللاحقة أية علاقة بالسؤال فإننى أذكرها . لقد هويت التمثيل وقت به فى المدرسة الابتدائية والثانوية . قرأت الحكيم وبرناردشو وتشيكوف فى وقت مبكر ، كما كنت أغشى المسرح فى صباى ومطلع شبابى فيسحرنى جوه ، وقد شاهدت فرقة المسيرى الشعبية فى الأربعينيات كما شاهدت الريحانى ويوسف وهبى ، وشاهدت الفرق الأجنبية بانتظام فى الأربعينيات المتأخرة ، وسحرتنى الكوميدى فرانسيز والدبلنجيت . وقرأت الآداب الأجنبية بشغف فى وقت مبكر ، وذلك باللغة الإنجليزية والفرنسية . وربما تأثرت بما توليه هذه الآداب لفن المسرح من اهتمام خاص .

س : إذا كنت تكتب أنواعا إبداعية أخرى فمتى تختار القالب المسرحى دون غيره من قوالب الفن القولى الأخرى التى تكتبها كذلك ؟

ج : **لم أكتب أنواعا إبداعية أخرى إلا لضرورة أو لنزوة .**

س : كيف يرد على نفسك موضوع المسرحية ؟ وهل يكون محددا منذ البداية ؟

ج : **إننى لا أعيش حياتى عاكفا على شئونى ، بل أعيش مع الناس وتثير أحوالهم اهتمامى بعفوية طبيعية ، ومسرحياتى نبعت من قصص حقيقية تأثرت بها ووقعت لأشخاص قريبين منى ؛ فهى قصص شخصية لأشخاص عرفتهم عن قرب ، ألحت علىّ وفرضت نفسها على مخيلتى ، لما فيها من بعد عام وقيمة إنسانية شاملة ، فعكفت على كتابتها بمزجها بملاحظاتى العامة عن سائر الناس ، وعن حياة المجتمع ، وعن الظواهر اللافتة للنظر فى حياتنا ، عاملا طوال مدة الصياغة على استخلاص المنطق من السلوك ، والقيمة الفكرية للفعل الشخصى . إن المسرحية بذلك تبنى نفسها من خلال الكتابة والتأمل لتكتسى ثوبها النهائى .**

س : هل تبدأ المسرحية عندك من فكرة عارضة ، أم من شخصية ، أم من حدث ؟ وهل تختلف النتيجة فى هذه الحالات الثلاث ؟

ج : **تبدأ المسرحية عندى من شخصية فى حدث ، وقد أضعها بعد ذلك فى إطار تاريخى كوسيلة فنية وحسبما تمليه المقتضيات الفنية فى نظرى**

س : هل تقرأ لغيرك من كتاب المسرح ، العرب وغير العرب ؟

ج : **أقرأ للكتاب المسرحيين العرب وغير العرب باستمتاع .**

س : هل تقرأ عن الفن المسرحى ، أصوله ومذاهبه وتياراته المختلفة ؟

ج : **نــعـم .**

س : ما موقفك من فكرة التجريب فى المسرح ؟ وهل حاولت شيئا من هذا ؟ وما النتيجة ؟

ج : **مارست التجريب وأحب أن يمارسه غيرى . وقد مارسه من جيلنا والأجيال السابقة كثيرون . جربت «التراكيب المسرحية الشعبية» ، وهى الشكل الفنى لمسرح المسيرى وحمام العطار والكسار ، وذلك فى مسرحيتى «عسكر وحرامية» . وجربت «الميلودراما الشعبية» فى «جواز على ورقة طلاق» . وجربت صياغة الكوميديا بالفصحى ، واتخاذ جو التراث الشعبى والأدبى إطارا مسرحيا ، وحاولت كتابة التراجيديا بأسلوب يجد فيه المشاهد متعة ولذة فنية ووجدانية . وجربت المسرح السياسى الحديث فى «النار والزيتون» ، كما جربت موهبتى فى الكوميديا والتراجيديا والميلودراما والمسرح التعليمى . ولم يمنعنى النجاح أبدا من التجريب فى مجال جديد علىّ . وقد كانت النتيجة فى كل الأحوال بالنسبة لى ولما أقتنع به مرضية .**

س : هل تتحدث فى المسرحية من خلال شخوصك أم تتركهم يتحدثون بمعزل عنك ؟

ج : **أنا لا أتحدث فى مسرحياتى ؛ أنا أقدم الشخصيات لتتحدث عن نفسها . ولكننى أختار المتحدثين .**

س : هل شخوص مسرحك لهم وجود متعين سابق على الكتابة أم هم دائما مخلوقات جديدة ؟ وإذا كانوا مخلوقات لك فكيف تشكلهم ؟ أم تراهم يتشكلون من تلقاء أنفسهم ؟

ج : شخصياتى المسرحية لها وجود فى مجتمعنا وفى حياتنا .

س : **هل تشغلك إمكانات العرض المسرحى بكل ما يتداخل فيه من عناصر أم يكون تركيزك على اللغة والحوار فى الدرجة الأولى ؟**

ج : **تشغلنى جدا إمكانات العرض المسرحى وقدراته الفنية . أنا أكتب للمسرح أدبا مسرحيا أتصور فيه كل ممكن من جماليات العرض المسرحى .**

س : من المتكلم فى مسرحك ؟

ج : **المتكلم فى مسرحى هو الناس فى عصرنا .**

س : كيف تفهم فكرة الصراع الدرامى ؟ وهل يقتضيك تحقيق هذا فى المسرحية قدرا من الوعى به ؟ وكيف تحققه ؟

ج : **الإنسان مجبول على حب الإصلاح وإقامة المعوج ونشدان العدل ؛ ومن ثم كانت فكرة الصراع الدرامى فى مسرحياتى ، أحققها بأدوات الفن المسرحى .**

س : ما الهدف من المسرحية فى تصورك ؟ وهل يمكن الاكتفاء بقراءتها أم أنك تكتب للمسرح وفى ذهنك دار عرض بعينها ؟

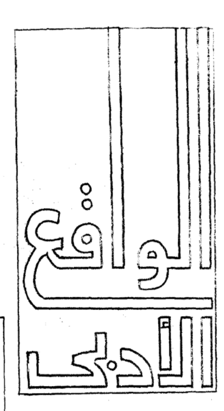
ج : **أكتب للمسرح لا للقراءة ؛ وهدف أى مسرحية جيدة هى إثراء حياة المشاهد العقلية والوجدانية وتذوقه الفنى . وربما كان هذا هدفا ثقافيا بالمعنى الواسع للكلمة .**

س : هل تأخذ الجمهور فى الاعتبار ، قارئاً أو متفرجاً ؟ وما أثر ذلك فى بنائك للمسرحية ، وفى توفير عنصر الإمتاع ؟

ج : **إمتاع الجمهور بالمتعة المسرحية الخالصة غاية من غايات الإبداع الفنى .**

س : ما الغاية الأخلاقية لمسرحياتك ؟ هل هى غاية معرفية أم مجرد إثارة وتحريك للعقول ؟

ج : **المسرح فى نظرى حافز أخلاقى ــ اجتماعى وسياسى ــ غايته المعرفة بالنفس وبالآخرين ، وترقية السلوك والفهم الاجتماعى .**



- **تجربة نقدية**

قراءة نقدية فى ثلاثية نجيب سرور

- **متابعات**

التاريخ والواقع قراءة فى «باب الفتوح»

الفارس والأسيرة والهموم المعاصرة

- **عرض دراسات حديثة**

سيميولوجيا المسرح والدراما

فاوست فى الأدب

المسرح التجريبى من ستانسلافسكى إلى اليوم

- **عرض دوريات أجنبية**

١ ـ الدوريات الإنجليزية

٢ ـ الدوريات الفرنسية

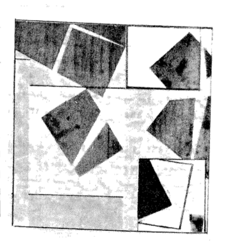
- **عرض رسائل جامعية**
- **مناقشات**

أوهام وهنات

- **ملاحظات قارئ**
- **الببليوجرافيا**

المسرح العربى الحديث فى اللغة الإنجليزية

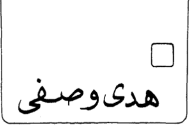
ببليوجرافيا المسرح العربى ١٩٧٠ ـ ١٩٨٠



تجربة نقدية

قراءة نقدية لثلاثية نجيب سرور

"ياسين وبهية، آه ياليل ياقمر، قولوا لعين الشمس" ١٩٣٢-١٩٧٨



تقديم : نجيب سرور (١٩٣٢ ـ ١٩٧٨) من الكتاب المصريين الذين لم نعرفهم حق المعرفة . وتتسم اعماله ـ بالرغم مما يبدو فيها من تباين ـ بوحدة إلهام واضحة . بدءا من قصيدته الأولى «المخبر»[١] وانتهاء بعمله الشعرى الأخير «فارس آخر زمن»[٢] . وتتمثل هذه الوحدة فيما يمكن أن نسميه «بمقال»[٣] الاضطهاد : إذ لم ينس سرور مطلقا أنه واحد من عشرة أبناء لموظف صغير فى بلدة «إخطاب» . وقد ارتبط هذا التمسك بالجذور بطريقته فى الحياة . وبمصيره الفنى . وبالتزامه السياسى .

١ ـ بعض الاضواء على سيرته الذاتية : [٤]

- رجل مسرح . وشاعر . ومخرج . وممثل . وناقد .
- ولد محمد نجيب محمد سرور فى أول يونية ١٩٣٢ فى قرية «إخطاب» . إحدى قلاع الإقطاع فى ذلك الوقت .
- بدأ يقول الشعر فى مظاهرات الاحتجاج على معاهدة «صدقى ـ بيفن» الاستعمارية التى شهدها وهو تلميذ صغير فى المنصورة .
- تتلمذ فى الشعر على أبيه أولا . ثم على أبى العلاء المعرى ثم دانتى وناظم حكمت وبايرون وبوشكين . وحفظت ذاكرته آيات القرآن . والشعر الشعبى المصرى . وشعر العرب . قدامى ومحدثين .
- عشق المسرح فى سنى حياته الأولى . ومن أجله ترك دراسة الحقوق فى السنة النهائية ودخل معهد التمثيل (المعهد العالى للفنون المسرحية) وحصل على الدبلوم فى ١٩٥٦ .
- انضم فور تخرجه إلى المسرح الشعبى الذى كان تابعا لمصلحة الفنون آنذاك . وكان مديرها الأستاذ يحيى حقى . فعمل تحت إشراف الكاتب المسرحى المعروف على أحمد باكثير والمخرج الممثل الكبير عبد الرحيم الزرقانى وتوجيهها . واشترك فى أعمال المسرح الشعبى بالتأليف والإخراج والتمثيل .
- فى أواخر ١٩٥٨ سافر فى بعثة إلى الاتحاد السوفيتى لدراسة الإخراج المسرحى ثم انتقل فى ١٩٦٣ إلى المجر . التى ظل بها حتى عاد إلى الوطن فى ١٩٦٤ وقد ظل منذ عودته يمارس العمل الثقافى بلا انقطاع . قراءة وكتابة وإخراجا وتمثيلا ومشاهدة . ونقدا وحوارا . فكتب كل القصائد والمسرحيات والمقالات . وطرح الكثير من الأفكار . واتخذ كثيرا من المواقف فى ذلك العمر المعدود الأيام . وقد واجه مواقف صعبة ومؤلمة كثيرة . منها إدخاله مستشفى العباسية للأمراض العقلية . ثم مستشفى المواساة . ثم مستشفى النبوى المهندس بالإسكندرية . وواجه رياح الخلاف مع الدولة والمثقفين . سواء فى مصر أو فى موسكو أو فى بودابست . كما فصل من أكاديمية الفنون حين كان يعمل أستاذا للإخراج والتمثيل بها .
- مثله الأعلى «دون كيخوت» ـ الشخصية الروائية الخالدة التى أبدعها الكاتب الأسبانى سرفانتس .
- ملهمه الأول هو الشعب المصرى وكفاحه وتاريخه وتراثه وآدابه وفنونه .
- نال لقب فنان قدير فى ١٩٧٥ .
- توفى فى ٢٤ أكتوبر ١٩٧٨ بعد مرض متقطع عاناه فى السنوات العشر الأخيرة من عمره القصير الخصب . ففقدنا فيه واحدا من أرق وأنقى كتابنا وفنانينا .

٢ ـ ثبت تقريبى بمؤلفات الفنان الراحل نجيب سرور وأعماله :

أولا : النصوص المسرحية :

١ ـ شجرة الزيتون : تابلوه غنائى . أشعار وإخراج نجيب سرور . قدمه المسرح الشعبى فى مهرجانه من ١٣ فبراير إلى ١٣ مارس ١٩٥٨ على مسرح حديقة الأزبكية .

٢ ـ ياسين وبهية : رواية شعرية . كتبت فى بودابست فى ١٩٦٤ ، وقدمها مسرح الجيب من إخراج كرم مطاوع فى نفس العام بعد عودته مباشرة من بعثته . ونشرت فى سلسلة (مسرحيتى) التى أصدرتها مجلة المسرح فى ١٩٦٥ . وهى الجزء الأول من ثلاثيته الشهيرة التى تضم «آه ياليل ياقمر» و«قولوا لعين الشمس» .

٣ ـ اه ياليل ياقمر : مسرحية شعرية كتبها فى الإسكندرية فى ١٩٦٦ ، وهى تمثل ثانى اجزاء الثلاثية . اخرجها جلال الشرقاوى على مسرح محمد فريد فى موسم ٦٧ / ١٩٦٨ . ونشرتها دار الكاتب العربى فى ١٩٦٨ .

٤ ـ يا بهية وخبرينى : كوميديا نقدية . كتبها فى القاهرة فى ١٩٦٧ . وأخرجها كرم مطاوع على مسرح الجيب فى ٦٧ / ١٩٦٨ . ونشرت فى ١٩٦٩ ضمن كتاب «حوار فى المسرح» الذى صدر عن دار الأنجلو المصرية .

٥ ـ آلو يا مصر : مسرحية نثرية . كتبها فى القاهرة فى ١٩٦٨ ولم تعرض ولم تنشر . والمخطوط الأصلى مفقود .

٦ ـ ميرامار : دراما اجتماعية سياسية . مقتبسة من رواية الكاتب الكبير نجيب محفوظ . قام سرور بكتابتها وإخراجها لفرقة المسرح الحر ١٩٦٨ على مسرح الزمالك . والمخطوط لم ينشر .

٧ ـ الكلمات المتقاطعة : كوميديا نقدية ، كتبها فى ١٩٦٩ . وأخرج جلال الشرقاوى فى سنة ١٩٦٩ جزءا منها للتليفزيون المصرى . وأخرج شاكر عبد اللطيف الجزء الأول منها لمنتخب جامعة القاهرة فى ١٩٧٩ . والنص الكامل مفقود . ولم ينشر أى جزء منها .

٨ ـ الحكم قبل المداولة : مسرحية نثرية . كتبها فى ١٩٦٩ . اجيزت للمسرح القومى فى سنة ١٩٧٠ . ولم تنشر

٩ ـ البرق الابيض . كتبها ١٩٦٩ . المخطوط الاصلى فقده الكاتب فى بسيون «سويس» بالانتكخانة بالقاهرة .

١٠ ـ ملك الشحاتين . كوميديا غنائية . مقتبسة عن اوبرا الثلاثة بنسات لبريخت . وأوبرا الشحاذ لجون جاى . كتبها فى ١٩٧٠ . واخرجها جلال الشرقاوى على مسرح البالون فى ١٩٧١ ولم تنشر .

١١ ـ الذباب الأزرق : كوميديا سوداء . كتبها فى ١٣ فراير ١٩٧١ عقب أيلول الاسود . واخرجها بنفسه لفرع منظمة التحرير الفلسطينية بالقاهرة ومنعها الرقابة آنذاك . ولم تنشر .

١٢ ـ قولوا لعين الشمس : مسرحية شعرية . كتبها فى ١٩٧٢ بحى العجوزة بالجيزة . وقام توفيق عبد اللطيف بإخراجها ـ بعد أن أقعده المرض فى أثناء قيامه هو نفسه بإخراجها ـ بالمسرح القومى فى ١٩٧٣ ، قامت بنشرها مكتبة مدبولى فى ١٩٧٩ . والمسرحية هى الجزء الثالث والأخير من ثلاثيته المعروفة .

١٣ ـ منين أجيب ناس : مسرحية شعرية . كتبها فى الإسكندرية فى ١٩٧٤ . وصدرت فى ١٩٧٦ عن دار الثقافة المصرية الجديدة . وقدمها فرق الجامعات والشباب والهواة .

١٤ ـ النجمة أم ديل : مسرحية شعريه . كتبها فى ١٩٧٤ . وقد فقدها الكاتب فى سيارة تاكسى بالقاهرة فى نفس العام .

١٥ ـ أفكار جنونية فى دفتر هاملت : كوميديا شعرية . او حوارية دهنية نقدية . استوحاها الكاتب من هاملت لشكسبير . وقد نشرت ضمن ديوان بروتوكولات حكماء ريش الذى صدر عن مكتبة مدبولى فى ١٩٧٧ .

١٦ ـ قطر الندى ، زرقاء اليمامة : فكرتان مسرحيتان . أو لعلها مخطوطان . قد فقدهما الكاتب فى أثناء حياته المضطربة .

ثانيا : الإخراج المسرحى :

١ ـ صلاح الدين الأيوبى ـ تأليف محمود شعبان ، اخرجها لفرقة المسرح الشعبى ضمن مهرجانها الذى اقيم على مسرح حديقة الأزبكية فى ١٩٥٨ .

٢ ـ حب الأم ـ تأليف أنور المشرى ، دراما فى فصل واحد . أخرجها للشعبة الثانية من المسرح الشعبى ضمن مهرجانه المشار إليه .

٣ ـ شجرة الزيتون ـ تابلوه غنائى من أشعاره وإخراجه ، قدمته الشعبة الثانية من المسرح الشعبى ضمن نفس المهرجان فى ١٩٥٨ .

٤ ـ بستان الكرز ـ تأليف تشيكوف ، أخرجها لمسرح الجيب فى ١٩٦٤ / ١٩٦٥ عن ترجمته بالاشتراك مع ماهر عسل . المنشورة ضمن سلسلة مسرحيات عالمية فى ١٩٦٤ .

٥ ـ الراجل اللى ضحك على الملايكة ـ تاليف على سالم . اخرجها لمسرح الحكيم فى ٦٤ / ١٩٦٥ .

٦ ـ وابور الطحين ـ تاليف نعمان عاشور . أخرجها لمسرح الحكيم فى ٦٥ / ١٩٦٦ .

٧ ـ ٢ ـ ب ـ تأليف ناظم حكمت ، ترجمها وأخرجها لمسرح الجيب فى ١٩٦٦ .

٨ ـ المصيدة ـ عرض تجريبى مقتبس من مشهد الممثلين فى مسرحية هاملت . عن ترجمة للدكتور عبدالقادر القط ، اخرجه لنخبة من تلامذته . وقدمه فى ركن من قاعة صغيرة بنادى القاهرة الثقافى (الأتيليه) فى اواخر ١٩٧٥ .

ثالثا : التمثيل المسرحى :

١ ـ دور صلاح الدين فى ١٩٥٨ .

٢ ـ دور أجاممنون (مسرحية إسخيلوس) . إخراج كرم مطاوع على مسرح الجيب فى ١٩٦٦ .

٣ ـ دور جندى فلاح بالجيش فى مسرحية الجيل الطالع ، تأليف نعمان عاشور . إخراج جلال الشرقاوى على مسرح الجمهورية فى ١٩٧٢ .

٤ ـ دور السكير (مونجل) فى مسرحية أوكازيون ، تأليف شوقى عبد الحكيم وإخراج ليلى أبو سيف على مسرح وكالة الغورى فى ١٩٧٨ .

٥ ـ هذا فضلا عن كثير من الأدوار التى قام بها فى برامج الإذاعة ، خصوصا فى البرنامج الثانى ، والتليفزيون . كما قام ببطولة الفيلم السينمائى (الحلوة عزيزة) أمام هند رستم . من إخراج حسن الإمام .

رابعا : أعمال شعرية :

١ ـ التراجيديا الإنسانية : أولى مجموعاته الشعرية ، كتبها فيما بين ١٩٥٢ و ١٩٥٩ . ونشرتها المؤسسة المصرية العامة للتاليف والنشر بالقاهرة فى ١٩٦٧ .

٢ ـ لزوم مايلزم : كتبه فى بودابست ١٩٦٤ . وصدر عن دار الشعب فى ١٩٧٥ .

٣ ـ الأميات : مجموعة رباعيات وقصائد هجائية ١٩٦٨ (لم تنشر) .

٤ ـ بروتوكولات حكماء ريش : صدر عن مكتبة مدبولى فى ١٩٧٨ .

٥ ـ رباعيات نجيب سرور : كتبها فى ٧٤ / ١٩٧٥ وصدرت عن مكتبة مدبولى فى ١٩٧٨ .

٦ ـ الطوفان الثانى : كتبها فى ٧٧ / ١٩٧٨ بالقاهرة ولم تنشر .

٧ ـ فارس آخر زمن : كتبها فى ٧٧ / ١٩٧٨ بالقاهرة ولم تنشر .

٨ ـ أعمال شعرية عن الوطن المنفى : كتبها فى مرحلة ١٩٥٩ ـ ١٩٦٣ . ولم تنشر .

٩ ـ رسائل شعرية إلى صلاح عبد الصبور : كتبها فى مرحلة موسكو فى ١٩٥٩ ـ ١٩٦٣ . ولم تنشر .

١٠ ـ عن الإنسان الطيب . كتبها فى مرحلة ـ موسكو ١٩٥٩ ـ ١٩٦٣ ولم تنشر .

خامسا : أعمال نقدية :

١ ـ عن نجيب محفوظ سلسلة مقالات . كان قد بدأ نشرها فى مجلة الثقافة العراقية ١٩٥٧ . ثم أكملها فى مرحلة موسكو ٥٩ ـ ١٩٦٣ ولم تنشر .

٢ ـ رسائل حول قضايا المسرح : خطابات تبادلها كاتبنا حين كان يدرس فى موسكو مع صديقه المخرج كرم مطاوع . الذى كان يدرس فى روما حينذاك . حول قضايا الفن المسرحى والمسرح فى مصر . ولم تنشر .

٣ ـ حوار فى المسرح : مقالات نقدية ، مع نص مسرحية «ياسهية وخبريى» . صدر عن دار الأنجلو فى ١٩٦٩ .

٤ ـ هموم فى الأدب والفن : عدد من المقالات المتناثرة التى يجمعها موضوع واحد . كان الكاتب قد جمعها قبل وفاته وقدمها إلى أحد الناشرين ولكنها لم تنشر بعد .

٥ ـ تحت عباءة أبى العلاء : مجموعة مقالات كتبها على مدى طويل منذ عام ١٩٧٣ وحتى آخر يوم فى حياته ، لم تنشر .

٦ ـ هكذا تكلم جحا : مقالات هجائية حول حياتنا الثقافية . كتبها فى صيف ١٩٧٨ . ولم تنشر .

٧ ـ مقالات كثيرة فى الصحف والمجلات والدوريات : الآداب والثقافة (المصرية) . والثقافة (العراقية) والمجلة . والكاتب . والطليعة . والشعر . والموقف العربى . والدوحة .[٥]

والان . ما الدور الذى يمكن لمهج اجتماعية الادب ان ياتى به بالنسبة للابحاث الخاصة بالنصوص المسرحية ؟ هل بوسع هذا المهج ان يقيم التوافق بين الدراسة على المستوى التعبيرى (الكاتب لديه شيء يريد ان يقوله) ودراسة خصوصية النص Spécificité ؟ ولكن هل نحن بصدد البحث عن خصوصية النص ام خصوصية «المقال» الذى يؤكد خصوصية النص ؟ وقبل هذا ما النص ؟ اليس هو نتاج نسبية فوقية ؟ وعندئذ الايجاوز البحث السوسيولوجى عالم النص ومنطقيته ليفحص نوعية من التطبيقات العلمية Praxis اوسع نطاقا من فعل الكتابة فى حد ذاته ؟ وفى هذه الحالة يتخذ النص والحديث عن النص معنى تاريخيا واضحا

ولكن قبل ان نقدم اتجاهات قراءتنا الناتجة عن هذا التناول ، نقول إن قراءة اعمال «سرور» لم تكن كاملة لعدم أسباب :

١ ـ المساحة النصية عريضة (كما اسلفنا)

٢ ـ النصوص غير الموجودة او غير المنشورة . وقد اوردنا ذلك لنبرر ترددنا فيا يتعلق بقيمة النتائج التى خلصنا إليها . ومن هذا المنطلق نجد انفسنا بصدد تناول التحليل على مستويين يتمم احدهما الآخر .

١ ـ فى مرحلة اولى سنحاول أن نتبين الأبنية الاجتماعية التاريخية لمصر فى الفترة من ١٩٥٢ حتى ١٩٦٧ .

٢ ـ وفى مرحلة ثانية سنحاول أن نستوضح أبنية العمل الفنى وعلاقة التماثل ـ إن وجدت ـ التى يمكن أن تقوم بين أبنية عمل فنى ما وأبنية الوعى الاجتماعى لطبقة اجتماعية معينة . وهنا سنجد أنفسنا أمام طبقة البورجوازية الصغيرة ـ إن صح هذا القول ـ التى أفرزها المجتمع الريفى .

١ ـ الأبنية الاجتماعية التاريخية لمصر فى الحقبة من ١٩٥٢ حتى ١٩٦٧ :

ينتمى سرور إلى جيل قد صار الآن ناضجا ، وصرنا نتحفظ كثيرا تجاهه ، ولكن الجيل السابق عليه لا ينكر عليه كونه شاعرا وكاتبا مسرحيا متميزاً . ولازالت أزمة سرور قائمة ، أعنى أزمة علاقة المجتمع بالسياسة . وربما استطعنا ـ عند محاولتنا فهم مناخ سرور الفكرى ـ الكشف عن انعكاس لصورتنا نحن أيضا ، ذلك أن إنتاجه الأدبى يعد من أفضل ما أفرزت الستينيات .

وقد استعنا بالدراسة القيمة التى نشرها الدكتور أحمد زايد تحت عنوان : «البناء السياسى فى الريف المصرى : تحليل لجماعات الصفوة القديمة والجديدة» .[٦] وهو فى هذا العمل يحاول أن يبلور نموذجا نظريا للمجتمع المصرى . بعد أن يستعرض عدة اجتهادات تمت فى هذا المجال : أنور عبد الملك ومفهوم الخصوصية التاريخية ، محمود حسين ونظرية التحولات الجزئية . وهو ينتصر لرأى أستاذه الدكتور محمد الجوهرى .[٧] الرأى الذى يوضح كيف أن مصر لم تعرف الإقطاع بالمعنى المتعارف عليه فى الغرب ، ولم تعش مرحلة رأسمالية حقيقية وأن التغيرات التى كانت تتم فى المجتمع كانت ناتجة عن ردود أفعال لا عن منهج يتواصل على نحو مطرد . ومن هنا جاءت الإضافات المصطنعة ـ كالنتوءات فى الصخور ـ لنظام موجود منذ مئات السنين (ولنذكر على سبيل المثال كيف استطاع محمد على بمجرد اعتلائه عرش مصر . أن يدير الآلة الإدارية التى كانت قائمة منذ عهد الفراعنة ويفسر ذلك أيضا تعدد الإيديولوجيات المختلفة من فرعونية وإسلامية وعلمانية ، ناتجة عن التيارات الطوباوية والاشتراكية . وكما ذكر «ماكسيم رودنسون» فى كتابه «سحر الإسلام» : «فإن العنصر المنشق ـ انقسام أوربا ، أى روسيا الماركسية ـ لا يشكل سوى ظلال على رؤية الليبرالية المناهضة للاستعمار . والموروثة عن أفكار الثورة الفرنسية» .[٨]

وإذا سلمنا بهذا التنوع فإننا نستطيع أن نجد أداة تحليل فعالة لإيضاح أبنية اجتماعية متعددة على الآتى :

١ ـ جماعة مكونة من بورجوازية الكومبرادور ، وهى الحليف الطبيعى للاستعمار ولوسائل السيطرة الأجنبية الحديثة .

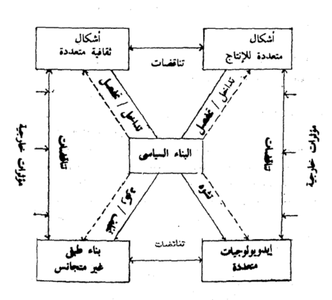
٢ ـ جماعة مكونة من صفوة سياسية بيروقراطية ، وهى الحليفة لجماعات الصفوة فى الجيش .

٣ ـ صفوة أو طبقة بورجوازية مكونة من صغار التجار وصغار الموظفين والطلبة والمثقفين (وهى الطبقة التى تعد على الحدود بين الطبقات المسيطرة . والطبقات المضطهدة ، وهى مستغلة إلى أبعد مدى من الطبقة المسيطرة . ولكنها لاتود أن تندمج فى الطبقة المضطهدة ، وذلك يرجع إلى وعيها بأنها صاحبة امتيازات خاصة لا ترغب فى التنازل عنها . وهى فى الواقع غير راضية . ومتمردة . وكما أنها تتحرق شوقا للوصول إلى الطبقات العليا) .

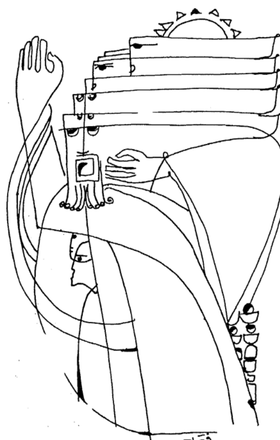
٤ ـ طبقة ريفية يحركها «مقال» ديماجوجى . ولكنها ذات وعى فطرى مناهض للاستعمار .

٥ ـ طبقة عاملة . ولكن وعيها الطبقى ليس بالنضج الكافى (ضعف دور النقابات ـ وتدهور الظروف المعيشية فى الريف على نحو يؤدى إلى الهجرة إلى المدنية) .

ولنوضح ذلك بالرسم البيانى الآتى :



نموذج نظرى للبناء الاجتماعى للمجتمع المصرى[٩]



وإذا سلمنا مبدئيا بهذا النموذج ، فإننا نستطيع الاستعانة به فى تحديد الإطار الطبقى الذى يتحرك فيه كاتبنا ، ولكن التناقض وعدم التجانس القائمين فى طبقة البورجوازية الصغيرة التى ينتمى إليها ، قد شحذا وعيه بالاضطهاد ، وذلك ما يبدو واضحا فى ثلاثيته الملحمية ، حيث تصبح العلاقة «سيد / مسود» نسيجا لا يتجزأ من عالمه الفنى .

٢ ـ أبنية العمل الأدبى : ؟ أبنية متماثلة .

أ ـ ١

بوسعنا أن نرى فى مسرحيات سرور الثلاث : «ياسين وبهية» ، «آه ياليل ياقمر» ، «قولوا لعين الشمس» ، مسرحية واحدة مكونة من ثلاث فصول .

فى الفصل الأول : ياسين فلاح .
فى الفصل الثانى : ياسين ـ أمين جندى
فى الفصل الثالث : ياسين ـ أمين ـ عطية عامل
ويعانى الجميع من الاضطهاد المتمثل فى :
الفصل الأول : الباشا .
الفصل الثانى : الإنجليز .
الفصل الثالث : الجيش أو السلطة .

أ ـ ٢

الزمن : يمثل فترة ممتدة منذ بداية القرن العشرين حتى النصف الثانى منه . وتعتمد على التاريخ والتراث لتحكى عن التغيرات التى حدثت فى مصر من خلال محاور مختلفة ، تبدأ بالسخرية وتنتهى بالتمرد . وتنقسم هذه الفترة الزمانية إلى :

١ ـ أزمنة قوية : فترات اشتعال الأحداث .
٢ ـ أزمنة ميتة : فترات الركود وتوالى الأيام والسنين .

٢ ـ ٣ المكان :

الفصل الأول : القرية .
الفصل الثانى : القرية ثم المدينة .
الفصل الثالث : المدينة .

وتتسم جغرافية المكان ببنية ثنائية واضحة

الفصل الأول : القصر / الكوخ .
الفصل الثانى : المعسكر / منزل بهية .
الفصل الثالث : ساحة الحرب / منزل بهية .
وهذه الثنائية تؤدى إلى وجود عالمين :
عالم السيد : عالم أ
عالم المسود : عالم ب

ونستطيع أن نقرأ العلاقة أ/ب كالآتى :

	ثراء	سلطة	سلاح	غذاء
عالم أ	+	+	+	+
عالم ب	–	–	–	–

أ ـ ٤ :

عنصر الإثارة : الاحتياج .
الفصل الأول : المرأة ولقمة العيش .
الفصل الثانى : العمل والحرية .
الفصل الثالث : السلطة والرخاء .

ب : أبنية مختلفة

فى ياسين وبهية نجد البرولوج يتمثل فى قصيدة طويلة يلقيها الراوى . وينقسم الفصل الأول إلى إحدى عشرة لوحة . ويتحول الراوى إلى قاص :

أقص عن بهوت ،
أقص عن ياسين .. عن بهية
حكاية لم يروها أحد ،
حكاية أود لو تعيش للأبد ،
ياليتنى هومير ،
أو ليتنى فرجيل ،
أو ليت لى قيثارة دانتى ..
أو يراع شكسبير ،
أو فارس الفرسان بايرون ...
لكى أقص عن بهوت ..
لكى أقص عن ياسين ... عن بهية ...

ويتكون الفصل الثانى من ثلاثة فصول وكورس ؛ وكذلك الفصل الثالث . إن هذه الحكاية القديمة التى تعتمد على الموال هى الحكاية الشعبية المعروفة على طول صعيد مصر ، والتى حولها سرور إلى مجرد رمز لضراوة الصراع الطبقى . فالشاعر هنا لا يحتفظ سوى بالأسماء : ياسين وبهية ، وبالموال يطالب بإلحاح بالكشف عن قاتل ياسين :

يابهية وخبرينى ع اللى قتل ياسين !
قتلوه ... من فوق ضهر الهجين !

ويغيب سرور وتشير اصابع الاتهام إلى الباشا الذى قتل ياسين لأنه دفع بالثورة فى عروق الفلاحين . وفى الجزء الثانى : آه ياليل يا قمر ، يتغير اسم القاتل (الاستعمار) ولكن تبقى الوظيفة : الاستغلال . أما الجزء الثالث (قولوا لعين الشمس) فهو يجسد مأساة الإنسان فى السلطة .

١ ـ مصير بهوت يبطن مصير ياسين وبهية . ويتضح ذلك أيضا عندما يشرع سرور فى كتابه «منين أجيب ناس» ؟ ، فإن بهية تصبح ناعسة . وكأنها إيزيس تسعى وراء أوزيريس الذى فتك به الشر . وكما يلاحظ دوفينيو : «إن الأثر الأدبى الخالد يكون بمثابة مصفاة للتجربة الجمعية . إذ إنه يبرز من خلال التلاحم بين نظام وأسلوب معينين . المشاكل الممكنة التى قد يواجهها ويحاول معاصروه حلها .»[11] . وإذا ما طبقنا على سرور ما جاء فى نقد لوكاش «يوم فى حياة إيفان دنيوفيتش» لسولجنستين . حيث يقول : «لا يستطيع الفن أن يبقى بعيدا عن اضطرابات العصر الذى يرى فيه النور»[12] فإننا لا يسعنا سوى أن نتساءل : أتحاكى أبنية هذه الحكاية الشعبية أبنية المجتمع الذى أفرزها ؟ إن الحالة التى عاشها الريف المصرى فى مطلع القرن العشرين لا تزال تحتاج إلى المزيد من الدراسة،فالأعداد الغفيرة . من الفلاحين كانت ترزح تحت نير الديون والحاجة . وقد عبر الشاعر عبد الرحمن سالم عن ذلك الوضع الذى هز سرور بعد ذلك بعشرات السنين :

مضى عهد النخاسة من زمان ولاح على البرية غير شمسه
زمان كان فيه العبد يشقى ليسعد قلب سيده بنحسه
لقد حان الزمان لوضع حد لظلم المستبد وسحق رأسه[13]

وتتردد هذه المعانى عند سرور :

الجوع ليس وحشا ... فالأصح ان يقال ...
الجوع صانع الوحوش !
والناس فى بهوت
كانوا رقاقا مثلما أوراق توت .
لكنهم جاعوا ... ومن عام لعام
صاروا جميعا كالوحوش ...[14]

ويخفق الموال فى تحقيق آمال المحبين كما يخفق المجتمع فى تحقيق الرخاء للمحتاجين وتخفق الاشتراكية التى أجهضتها الديكتاتورية .
ولكن كيف يعكس الموال هذا ؟
الإجابة عن هذا السؤال تضع فى تقديرنا نوعين من القراءة :

١ ـ القراءة الإبداعية .
٢ ـ القراءة ذات الهدف النهائى .

١ ـ القراءة الإبداعية :

إن الشكل الأدبى عند سرور ، أى الموال ، هو ما يسميه عبد الله العروى : «الوصول عن طريق الفولكلور إلى نوع من الارتباط القومى»[15] . يطرح إشكالية العلاقة بين الجنس الأدبى (الموال ، القصيد) والمجتمع فى فترة تاريخية ما . وبالتالى نستطيع أن نتساءل : هل هناك تماثل حقيقى بين شكل الموال وبين العلاقات اليومية للأفراد والأشياء فى مجتمع مستلب الإنتاج ؟ هل بوسعنا طرح تقارب ما بين بنية الموال وبنية اقتصادية / سياسية ما ؟ هل نجد لدى سرور نوعا من الإنجازات الفنية التى تعتمد على العلاقة :

ثقافة اسطورية
اقتصاد العوز .

يرتبط ذلك الافتراض بظاهرتين ماثلتين فى المجتمع . نشير إليهما بالعلاقة (استمرارية / تغيير) . ومن هنا ربما استطعنا القول ـ إذا وضعنا فى تقديرنا التطابق الواضح بين أجزاء الثلاثية ، الذى يبدو جليا فى الوظائف المتكررة :

البطل (الفلاح ـ العامل ـ الجندى) يواجه نفس المشاكل :

صدقينى يا بهية ....
إحنا ماسبناش بهوت ...
واحنا فيها ...
لسه فيها يا بهية ...
واحنا حتى فى بور سعيد ...
الرصاصة هية هية ...
والزناد والبندقية .
والصباع ..
اللى داس فوق الزناد ..
هو هو ...
وكمان الصوت يارلى ...
هو هو ..
بس دكها بربرى ...
دكها كان بيقول «ياكلبة»
واللى قدامى انجليزى ..
بربرى بيقول «يادوج»[16]

ونفس المصير :

إيه حكاية الموت معانا ...
كل حاكة فيها ريحة الموت كده
حتى شوقنا ... شوق بموت ..
حبنا .. بنحب موت ..
كرهنا .. نكره بموت ..
تبقى صدفة ...
ولاعادة ...
ولا يبقى الموت دليلنا ؟ ![17]

إن أبنية الموال المبنية على الطباق :

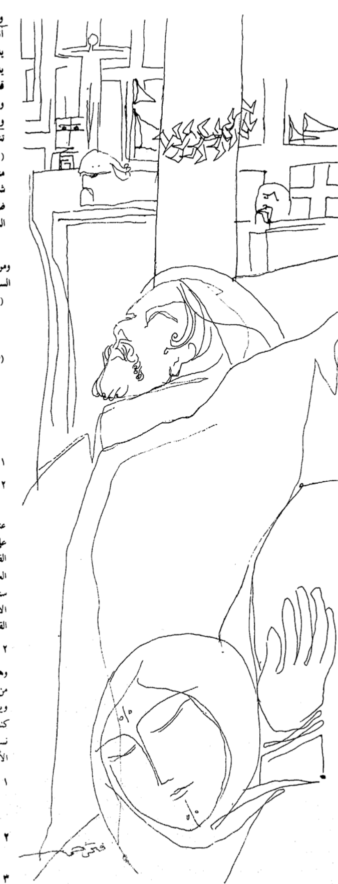
فيه ناس بتشرب عسل وناس بتشرب خل
وناس تنام ع السرير وناس تنام ع التل
وناس بتلبس حرير وناس بتلبس فل
وناس بتحكم على الحر الأصيل ينذل[18]

والجناس :

المهم الأرض عرض ...
المهم العرض أرض[19]

والمبالغة :

(ياسين) فارع العود كنحلة
عريض المنكبين ...
كالجمل .
وله جبهة مهر لم يروض .
وله شارب سبع ...
يقف الصقر عليه !
غابة تفرش صدره .
تشبه السنط الذى يحرس غيطا .[20]



والتكرار :

أنا كل ما أقول التوبة
يابوى .. ترميني المقادير
ياحبيبي .. ترميني المقادير ...
قلنا توبة وألف توبة ...
ورمتنا المقادير .[٢١]

والموازنة :

تشابه الأحداث والمقاطع . إن أبنية الموال تلك يمكن أن نجملها في فعل «أقص» (الذى يتكرر فى الصدارة : anaphore) .وتعد هذه الأبنية . أبنية فوقية متمفصلة على أبنية تحتية نجملها فى فعل «أعيش» . وتتحول تلك الأبنية إلى نظام شديد التكرار ، يبطن النص بأكمله . ويؤدى إلى استثمار إيديولوجى واضح : ضمير المتكلم المفرد الذى يحتوى ضمير المتكلم الجمع ، أى «أنا» الوعى الفردى الذى يعبر عن «نحن» الوعى الجماعى .

إن الخاصية النصية Textualité هنا لها طابع النمطية أو النموذج الثقافى . ومن ثم تتمحور عملية السرد حول نظامين (أ وب) من انظمة تمثل السياق» .[٢٢]

(أ) العلاقة تمثل سياق / فاعل / ياسين (او امين او عطية) . وممثلة سياق / فاعلة / بهية (أو زكية أو أمينة) . وهى تعتمد على عوامل مساعدة : الفلاحين أو العمال أو الجنود .

(ب) العلاقة الطبقية . وممثلها الأساسى الباشا (أو الإنجليز او مراكز القوى) وتتصل بـ (أ) عن طريق وظيفة «الامتلاك» . فالباشا «يريد» الأرض . «يريد» بهية ، والإنجليز «يريدون» الوطن . «يريدون» أمين فى المعسكر ، ومراكز القوى «تريد» السلطة والثراء . «وتريد» عطية الخ ... بالتعاون مع العوامل المساعدة :

١ - الشيخ إسماعين (دور الدين فى تغييب الواقع)

٢ - شيخ الغفر (دور البيروقراطية فى تجميد الواقع)

وتلعب الأحلام دورا مهما فى هذه النصوص ، إذ إنها تسمح للأفكار بأن تجتاز عتبة الممنوع لكى تبلور المعنى الذى من أجله قد تم كبتها ، كما يقول «مرويد» ، على نحو يؤدى إلى تنشيط الرمز الذى لا غنى عنه ، سواء فى الأحلام أو فى الإبداع الفنى . وحلم بهية (المركب .. الشال الأحمر .. الحمامة البيضاء .. الريح العاصف) ، حلم ياسين (الباشا والحمار) ، حلم أمينة (احذروا من خمسة ستة ..) الخ ... على أننا لا نرى أن الشاعر قد أحسن استغلال هذه الأحلام ، لأن البعد الفلسفى ضعيف ، والتخييل مباشر ومسلط على الصراع الحاد القائم بين السيد والمسود .

٢ - القراءة ذات الهدف النهائى :

وهذه القراءة الثانية عادة ما تستثمر فى سرد هو دائما سرد لتغيير ناتج عن عنصر مثير من شأنه أن يحول الحالة المبدئية إلى حالة نهائية عن طريق حدث ورد فعل . ويتكون هذا السرد من مقاطع أحداث تشكل فى مجموعها النص الكامل . وإذا كنا نرى أن الأغنية الشعبية تحاكى الحواديت من حيث بناؤها الداخلى ، فإننا نستطيع أن نتعامل معها كما يتعامل «جريماس» مع «الحدوتة» عندما يقسم مقاطع الأحداث إلى ثلاثة أجزاء ، يسميها بالاختبارات الثلاثة :

١ - الاختبار الأول أو الاختبار الجزئى : ويبدو البطل من خلاله فى صورة المخلص المنتظر.[٢٣] (ياسين يرفض إرسال بهية إلى الخدمة فى القصر - أمين يترك المعسكر - عطية يفقد ذراعه ويستمر فى النضال) .

٢ - الاختبار الثانى أو الاختبار الأساسى : هو التحدى الثانى ، والوقوف أمام السلطة . (حرق القصر - حرق المعسكر - فضح الزعيم) .[٢٤]

٣ - الاختبار الثالث أو الاختبار التعظيمى : البطل فى طريقه إلى النصر

(صراعه مع الأبطال المزيفين : الهجانة ، إمام المسجد ، شيخ الخفر ، جنود المعسكر ، ممثل السلطة ، الخ ....) والواقع أن تطبيق هذا التقسيم لا يتمشى مع النتائج التى عادة ما تكون على شكل نهايات سعيدة فى الأدب الشعبى ، وخصوصا فى الحواديت ، حيث يحصل البطل - بعد تخلصه من العقبات الموضوعة فى طريقه - على ثمار كفاحه .

إن نهاية هذه الرواية الشعرية كما يسميها سرور لا تتفق مع نهايات الحواديت الشعبية التى تتسم بالسعادة والرفاء والبنين .

لم ؟ ربما حاولنا الإجابة عن هذا التساؤل بتساؤلات أخرى نطرحها بديلا عن خاتمة أشرنا منذ البداية إلى أننا نتردد إزاءها . ولكن لنجمل أولاً السمات العامة التى استشففناها من قراءاتنا لأعمال سرور .

١ - يعتمد القص لديه على نوع من المونولوج الداخلى ، تتخلله من وقت إلى آخر جزيئات حوارية أغلبها على طريق الاسترجاع «الفلاش باك» أو من خلال بعض الأحلام الهاجسية . ويستظلم البناء وجهة نظر راو (قاص - شاهد) أو ضمير جماعى ينزع أحيانا إلى المبالغة اللفظية . بالإضافة إلى محاولة تطويع الشعر :

الشعر مش بس شعر
لو كان مقفى وفصيح
الشعر لو هز قلبك
وقلبى ... شعر بصحيح[٢٥]

وأيضا محاولة تقديم العمل الفنى على هيئة شرائح درامية متأثرة بالاتجاه البريختى إلى حد كبير :

الدراما مش حصل وها يحصل ايه ..
الدراما .. ازاى .. وامتى .. ، وفين ... وليه ؟ ! «[٢٦]

٢ - سيرة ذاتية مقنعة . ويتبدى ذلك من خلال عدة ملاحظات نصية تجعل القارىء يشعر أن فى الأمر نوعا من المعاناة الشخصية ، مع تأرجح واضح بين الإيمان والإلحاد .

٣ - استخدام جيد للتاريخ من خلال الموال الذى يبدأ بحكاية ما حدث فى بداية القرن العشرين ، وتنتهى بالحلم الهاجس فى (قولوا لعين الشمس) الذى ينذر بالنكسة وبالغزو الإسرائيلى .

وختاما نعود إلى التساؤلات التى ألحت علينا ونلخصها كالآتى :

١ - ما المغزى الإيديولوجى الذى دفع الكاتب إلى حكاية ثورة الفلاحين فى عصر الإقطاع ، فى بلد كان قد حصل على استقلاله وتم له ما ناضل من أجله ؟ أيكون ذلك للتعبير عن التناقضات الحالية ؟

٢ - ومن جهة أخرى ماذا يعنى اختيار الفرد «ياسين» المنتمى إلى طبقة الفلاحين من حيث النشأة ، والمنفصل من حيث الرغبة فى التمرد على الواقع ، والمحقق فى تحقيق الهدف الذى من أجله ثار ؟ أنستطيع القول بأن «حديث» الاضطهاد لم يكن سوى «حديث» الإخفاق ، وأن أزمة سرور التى ظلت قائمة هى إحساسه بالانتماء إلى صفوة مثقفة عاجزة عن إحداث أى أثر فى المجتمع الذى نحيا فيه ؟

• هوامش

---

(١) نشرت فى بيروت : الآداب ١٩٥٣

(٢) كتب ٧٧ / ١٩٧٨ بالقاهرة ، ولم ينشر .

(٣) Discours

(٤) نقدم جزيل الشكر إلى السيد مهدى الحسينى الذى قام بجمع هذه المقالات فى كتاب واحد .

(٥) تنوى السيدة ساشا كورساكوفا أرملة نجيب سرور جمع هذه المقالات فى كتاب واحد .

(٦) الدكتور أحمد زايد : البناء السياسى فى الريف المصرى - تحليل لجماعات الصفوة القديمة والجديدة ، دار المعارف - القاهرة ١٩٨١ .

(٧) الدكتور محمد الجوهرى : مقدمة فى علم الاجتماع .

(٨) Rodinson, M.: La fascination de l'Islam, P. C. M., P. 97.

(٩) أحمد زايد : نفسه ص ٥٦ .

(١٠) نجيب سرور : ياسين وبهية ، مكتبة مدبولى ص ٨ .

(١١) Duvignaud, J. Sociologie de l'Art P. U. F. Coll. Sup. Paris, 1972, P. 30.

(١٢) Lukàcs (g.): Soljenitsyne, idées, nrf. Gallimard,1970, P. 10.

(١٣) الدكتور رفعت السعيد : تاريخ الحركة الاشتراكية فى مصر ١٩٠٠ - ١٩٢٥ - الطليعة - بيروت ص ٥٦

(١٤) سرور : نفسه ص ٩٣ .

(١٥) Laroui (A.): I deologie Arabe Contemporaine; Maspero, Paris (1967-1977) P. 173.

(١٦) سرور : آه ياليل ياقمر ، ص ١٢٩ .

(١٧) سرور : نفسه ، ص ١٣٨

(١٨) سرور : ياسين وبهية ، ص ١٨ .

(١٩) سرور : قولوا لعين الشمس ، ص ١٦٤ .

(٢٠) سرور : ياسين وبهية ، ص ١١ .

(٢١) سرور : قولوا لعين الشمس ، ص ١٣

(٢٢) «ممثلو» السياق : الوظائف الست التى نجدها عند جريماس وبروب وسوريو . مرسل / مرسل إليه - صاحب حاجة / حاجة . عوامل مساعدة / عوامل مضادة .

(٢٣) فكرة المخلص على مستوى : ١ - الإيديولوجية العلمانية : عبد الناصر أول ابن لهذه الأرض السمراء منذ خمسة آلاف سنة .
٢ - الإيديولوجية الإسلامية : انظر كتاب احمد أمين : المهدى والمهداوية .

(٢٤) فكرى أباظة : الضاحك الباكى - أحداث حرق قصر محمد محمود باشا بأسيوط : «وقلت لهم هذا قصر محمد محمود ... ولاجل حريته وحرية بلاده ثرتم ... وقال . وحش من الوحوش . اسكت .. هل وزع محمد محمود أرغفة العيش على الجائعين ؟ نحن طلاب قوت ... » . ص ٤٣ .
وعند سرور : ياسين وبهية ص ٥١ .
فكر ياسين بعيداً ...
لبلاد ليس يدرى أين لكن ...
رغم ذلك ..
هى لابد هنالك .
فى مكان لم يطأه السندباد
هو واثق ...
أنها .. هذى البلاد ...
بعد عين الشمس .. جائز ،
رغم ذلك هى لابد هنالك ...
حيث لا يوجد سادة ...
وعبيد .

(٢٥) سرور : ياسين وبهية ، ص ٥

(٢٦) سرور : آه ياليل ياقمر ، ص ٣ .

الواقع و التاريخ

قراءة فى « باب الفتوح »



يحدد الفنان العلاقة بينه وبين التاريخ وفقا لوعيه بالسياق الاجتماعى التاريخى لواقعه ، وللدور الذى يلعبه فى هذا السياق . وتتفاوت درجات الوعى بين الاستغراق فى الحدث التاريخى واستعادته فى نسق جمالى يدل على الحدث كما وقع فى الماضى ، أو تحويره بما لا يخرج به عن سياقه الأصلى . وقد يتصاعد وعى الكاتب إلى حد امتلاك نظرة نقدية تأملية ، تتيح له قدرا من الانفصال ومن ثم قدرة على ربط الماضى بالحاضر ، والوصول إلى القوانين الكلية التى تحكم حركة التاريخ فيما نعرفه بفلسفة التاريخ . ولعل التفرقة الاصطلاحية فى استخدام لفظة تاريخ فى اللغات الأوروبية تلقى الضوء على هذا الاختلاف الجوهرى ؛ إذ تفرق اللغة الفرنسية مثلا بين استخدامين متميزين لكلمة histoire ، حيث يمكننا الإشارة إلى أى حدث وقع فى الماضى وأثر على الحياة السياسية والاجتماعية بوصفه حدثا تاريخيا . ويكون التاريخ ، وفقا لهذا الاستخدام ، هو معرفة ما وقع فى الماضى بوصفه ماضيا فحسب ، وليس ثمة ما يربطه بحاضر الأفراد فى المجتمع أو مستقبلهم . ويرتبط هذا النوع من المعرفة بالنظرة الموضوعية ؛ ومن هنا فإنه يلتقى فى بعض جوانبه بالمعرفة الناتجة عن العلوم الطبيعية والكيميائية والبيولوجية . أما الاستخدام الثانى للكلمة فيدل على كيفية معرفية أخرى هى ما نسميه بفلسفة التاريخ ، على نحو ما تظهر فى أعمال ابن خلدون أو القديس أوغسطين أو هيجل أو ماركس على سبيل المثال .

إن كلمة تاريخ تستخدم فى هذا النمط الفكرى الفلسفى للإشارة إلى الأحداث المستقبلة ، فى حين يحتل الماضى لدى هؤلاء المفكرين أهميته من حيث كونه مؤثرا ومشكّلا لصورة المستقبل . ولا يكمن مركز الثقل فى هذا النمط الفكرى فى التعرف على الشكل الخارجى لأحداث المستقبل بقدر ما يتمثل فى القوانين الداخلية التى تحكم قيم الأفراد وحياتهم وسلوكهم فى الماضى والحاضر والمستقبل .(١)

وإذا كان الحدث التاريخى يفقد هويته التاريخية ، كما يقول أرسطو ، بمجرد دخوله فى إطار العمل الأدبى ، فيكتسب عندئذ هوية أدبية جديدة فى السياق الفنى ، فإن العلاقة بين الكاتب والتاريخ تظل واحدا من أهم العوامل المحددة لقيمة العمل الأدبى ، كما تدل على درجة تطور وعى مبدعه .

وتراثنا المسرحى يحفل بحصيلة ضخمة من المسرحيات التاريخية ، يرتبط بعضها بالمعطيات المباشرة للتاريخ ويقتصر عليها ، بدءا من مبادرات أحمد شوقى الشعرية فى « مجنون ليلى » و« عنترة » و« مصرع كليوباترا » و« على بك الكبير » و« قمبيز » ، ومسرحيات عزيز أباظة : « العباسة » و« قيس ولبنى » ، ومسرحيات على أحمد باكثير : « سر الحاكم بأمر الله » و« إخناتون ونفرتيتى » وغيرها من المسرحيات ، فى حين يرتبط بعضها الآخر برؤية مغايرة للتاريخ ، تفجر المادة التاريخية من باطنها لتطلق قواها الإيجابية الكامنة والكاشفة لأبعاد الحاضر ، والمتفاعلة مع عناصره فى الوقت نفسه . ولعلنا نجد فى مسرحية « أهل الكهف » لتوفيق الحكيم أولى شرارات هذا التفجير الذى يتسع مداه ويعمق ليصل عند أجيال تالية إلى درجات عالية من التفاعل والكشف .(٢)

ومن المسرحيات المهمة التى تستلهم التراث التاريخى مسرحية « باب الفتوح » (٣) لمحمود دياب . وترجع أهمية هذه المسرحية إلى تحقيقها شروط المسرحية التاريخية بمفهومها الضيق ، حيث يتراجع دور البطل الفرد المحرك للتاريخ ، فى حين تتساوى أهمية شخصيات المسرحية . وكلما اقتربت المسرحية من هذا المفهوم ازداد تلاحم الفرد مع الجماعة ، إلى درجة التلاشى التام فيها ، بحيث يصبح البطل الحقيقى هو الجماعة ذاتها .(٤)

تواجهنا مسرحية « باب الفتوح » فى مشهدها الافتتاحى بمجموعة من الشباب المعاصر ، يتبادل أفرادها أدوار البطولة مع شخصية تاريخية من ابتكارهم هى شخصية أسامة بن يعقوب ، الفتى الأندلسى القادم إلى المشرق للقاء صلاح الدين الأيوبى ، وهو فى حقيقة الأمر تجسيد خيالى لمراحل تطور وعى المجموعة المعاصرة ، ولامتداد جذوره فى الماضى . وتبدأ المجموعة باستعادة لحظة تاريخية باهرة ، تمثل انتصار صلاح الدين على الصليبيين فى موقعة حطين ، واسترجاع بيت المقدس . ولكنهم يحددون بجلاء علاقتهم بتلك اللحظة ؛ فهى ليست علاقة انبهار وتأس عقيم على ما انقضى ولم يبق منه سوى « الحسرات وتلال من الأحجار » (ص ١٢) ، بل هى لحظة مواجهة تسقط فيها أسرار الوهم ، وتتكشف الحقيقة سافرة ،

فتكتسب الذات الجماعية المعاصرة المتحدة بالذات التاريخية وعيا جديدا كان خافيا وراء حجب الزهو الزائف أو الاستخذاء المهين ، وضائعا فى صخب معارك السلاح أو قعقعة الكلمات الجوفاء . وتتأهب المجموعة ـ بما اكتسبت من زاد ـ لشق طريقها فى غياهب المستقبل بكلمات أخرى ، تتوصل المجموعة المعاصرة إلى حقيقة أن التاريخ لا يموت بل يمكن بعثه وخلقه مرة أخرى ، وجعله امتدادا فى العمق للحاضر ، وحاويا ـ فى نفس الوقت ـ لرسالة توجه خطى المستقبل .

إن عملية الكشف عن كل أبعاد الوعى الممكن لدى تلك المجموعة يتخذ خطا دراميا متصاعدا ، يستهل بطرح طائفة من التصورات حول التراث التاريخى ، تتراوح بين قطبى الرفض والقبول :

الشاب الخامس :تاريخنا حافل بالبطولات .
الشاب الأول : بل نحن لا تعنينا بطولات التاريخ فى شىء إلا أن نجعل من أنفسنا بالونا مرة أخرى ونحلق فى الخيال .

الشاب الخامس :بل التاريخ حقيقة .. وقد نجد فيه المثال .. وربما تبعث فينا وقائعه الشعور بالكفاءة وبالقدرة على الفعل .

.....

الشاب الأول : التاريخ عقيم .
الشاب الخامس :بل التاريخ ولود .. وما نحن إلا النتاج الأخير لتاريخ أرضنا كله . (ص ١٢ ـ ١٣) .

وتخلص المجموعة إلى الاقتناع بأن التاريخ نادرا ما يكذب ، ولكنه منافق وجبان ، وأنه كثيرا ما يخضع للتزييف ، فيلوى عنق الأحداث مرضاة وزلفى لرجال الحكم ، فى حين يسقط عمدا من أوراقه أحداثا وبطولات ، فتظل مغمورة ومنسية . ومن خلال هذا الاقتناع تنتهى المجموعة إلى اختيار موقف صريح ينحاز إلى التاريخ الحقيق المهمل ، تستخلصه من باطن التاريخ الرسمى المدون فى الكتب .

الشاب الخامس :لن نقرأ التاريخ كما كتب يا رفاق .. ولكننا سنعيد صنعه .
الفتاة (٢) : وكيف نعيد صنعه وليس بوسعنا أن نعيده هو نفسه ؟ !
الشاب الخامس :أعنى أن نعيد صياغته .. نتخيله على هوانا .. نرد إليه ما أنقص منه .. ونستبعد منه ما لا نقبله .. بكلمة مختصرة ، نصنع الحقيقة . (ص ١٤) .

إن صنع التاريخ إذن فعل إرادى وإيجابى مؤسس على الحذف والإضافة ، شأنه فى ذلك شأن أى فعل إيجابى فى الحياة . وإذا كان التاريخ ـ الماضى يقبل تدخل الإرادة ، ولو فى إطار التصور الخيالى ، فمن الأحرى أن تصبح الإرادة عنصرا فعالا فى صنع التاريخ ـ المستقبل ، ومن هنا تتحول المسرحية إلى نوع من التدريب العملى على تمثيل الحقائق .

تبدأ الجماعة تدريبها العملى بلعبة داخل اللعبة ، أشبه ما تكون بالسيكودراما ، فنتعرف من خلال مقترحات أفرادها على الملامح الجسدية والنفسية للشخصية التاريخية ، أسامة بن يعقوب . إنه ثائر عرفى ، هارب من مطاردة أمير أشبيلية قبل سقوطها ، يسعى إلى لقاء صلاح الدين . وهو شجاع وذكى ، وعنيد فى الحق ، لا يكذب أبدا ، وغيرعاشق لذاته ، وله قلب شاعر وحسه . وهو وسيم وفدائى عند الضرورة ، يحمل كتابا رصد فيه خلاصة فكره . عندئذ يستوى البطل على أعلى مستويات الخشبة ، وتحدد الإرشادات المسرحية ظهوره فى ظلام الخلفية فى أعلى التل ، ونلاحظ هنا دلالة المكان وكأنه قد تخلق فى أغوار الوعى المعتمة قبل أن تداهمه بقعة الضوء فتعبر بصريا عن انفصاله عن وعى الجماعة وولوجه دائرة الصراع مع الواقع التاريخى .

إن أسامة يحدد بوضوح هدفه ، فهو قادم للقاء صلاح الدين كى يسلمه فكرته بمنحها القائد سيفه ، لكنه لا يلتقى بصلاح الدين بل يواجه بالعماد المؤرخ التقليدى ، الذى يمثل القطب الآخر فى ثنائية التاريخ الحقيق ـ التاريخ المدون .

وبديهى أن يتفق التجسيد المسرحى لهذا الطرف فى الثنائية مع الفكرة التى يعبر عنها ، فيظهر على السطح المستوى من مقدمة الخشبة فى مواجهة المجموعة المعاصرة ، يملى على أحد تلاميذه وقائع المعركة التى تمت منذ وقت وجيز ، فى حين يغمر الضوء المسرح ، دلالة على بداية الكشف والمواجهة .

ولا يقتصر تحقق ثنائية التاريخ الرسمى المدون ـ التاريخ الحقيق المهمل ـ على مستوى الشخصيات فحسب ، بل يتحقق كذلك على أكثر من مستوى من مستويات الأبنية الداخلية فى المسرحية ، فيظهر على مستوى الصياغة اللغوية بشكل عام ، كما يظهر على مستوى البنيات اللغوية الصغرى . وتقوم اللغة فى هذا السياق بتجسيد الصراع بين قطبى الثنائية ، بين «المثقف العضوى» الذى يرتبط وجوده بتكون طبقة جديدة متقدمة ، و«المثقف التقليدى» المرتبط بمصالح الفئة الملتفة حول السلطان[٥] . إنه فى الحقيقة صراع بين الصياغة الأصولية التقليدية (أصول الكتابة يا غلام ـ كما يقول العماد لأحد تلاميذه ـ لو تخلينا عنها .. ما بقى لنا شىء نذكر به) (ص ٢٧) ، وصياغة أخرى مناوئة . من هنا يقترن التغيير فى طريقة التعبير بالتغيير فى طريقة التفكير أو طريقة النظر إلى الأشياء .[٦] إن العماد يعبر عن الواقع الثابت الذى يقوم به الماضى والحاضر معا ؛ أى أنه يعبر عن وجهات النظر القديمة فى تصور الحياة ، وعن الممارسة الكتابية المرتبطة بها ، والممتدة إلى الحاضر . أما أسامة فإنه يسعى إلى تغيير الفكر السياسى والاجتماعى ، والدعوة إلى قيم يرى أن «عظمة الأمة» لا تقوم إلا بها ، لذلك فهو يتحرر من قيود الماضى ، ويبتكر أسلوبا جديدا هو ـ كما يقول «زياد» تلميذ العماد المتمرد على أستاذه :

زياد : .... أنت لم تضع فى كتابك شريعة عظيمة للحكم فقط .. وإنما أنشأت به كذلك أدبا جديدا .. هو طفرة فوق كل ما عرفت من أدب . (ص ١٢٨) .

إننا نتعرف ـ من خلال العماد ـ على الطرف الأول لهذا الصراع اللغوى والمفهومى Conceptual كما يلى :

زياد : (يقرأ ما سبق أن أملاه عليه العماد) جاء يوم الجمعة ، رابع عشرى من شهر ربيع الآخر والفرنج سائرون إلى طبرية .. بقضهم وقضيضهم .. وكأنهم على اليفاع من حضيضهم .. وقد ماجت خضارمهم .. وهاجت ضراغمهم .

العماد : (يتابع الإملاء) وقد وقدت الهاجرة .
زياد : (يقرأ ما كتب) وقد وقدت الهاجرة .
العماد : نعم وقد وقدت الهاجرة .. (يملى) فألهبت الفئة الكافرة ... (يتوقف) .
زياد : (يقرأ ثانية) وقد وقدت الهاجرة .
العماد : (يملى) وحجز الليل بين الفريقين (يتوقف . العبارة لا تعجبه ولكنه يصر عليها) والله لأتركن هذه العبارة غير مسجوعة .. أكتب يا غلام (يملى) وبات الإسلام للكفر مقابلا .
زياد : (يكتب) مقابلا .
العماد : والهدى للضلال مراقبا .
زياد : (يكتب) مراقبا .
العماد : (يبحث عن عبارة يضيفها) .. و .. و ..
زياد : (فى معاونة الشيخ) والإيمان للشرك محاربا .
العماد : محاربا .. لا بأس .. اكتبها .. فهى إن لم تنفع فلن تضر . (ص ٢٥ ـ ٢٦) .

إن التعبير الصوتى فى هذا المشهد يحل مكان جميع الوظائف التى تؤديها أشكال التعبير المسرحية الأخرى ، فتصبح اللغة بوليتكنيكية Polytechnique ، أى لغة متعددة الوظائف الفنية ، تنقل ـ على مستوى الشكل ـ الافتعال والتزييف والتردى فى تكرارية راكدة ، تؤدى خلال وسيط هو زياد ، فتخلق مسافة مادية ونفسية نقيضة للتدفق التلقائى والتعبير الحى ، كما تنقل ـ على مستوى المضمون ـ



تحول التاريخ إلى مقولات لغوية فارغة من الدلالة ، تحجب الفعل الحقيقى الهائل الذى يحدث خارج المسرح ، والذى نشهد آثاره فى الخلفية من خلال حركة الأسرى والجنود . إنه الفعل الذى يتم بشأنه الكلام ، ولكنه كلام لا يلتقى بالفعل ، بل على العكس يقيم حاجزا دون توصيل الحقيقة بشتى مستوياتها ، حقيقة المعركة ، والحقيقة التى يحملها أسامة فى كتابه ، ومن ثم يجسد فنيا طبيعة العلاقة بين أسامة والمجموعة المعاصرة فى جهة ، وبين العماد ورجال السلطان فى الجهة المقابلة .

وتعاود هذه الصياغة ظهورها لحظة بلوغ أزمة البطل ذروتها ؛ إذ يضيق حصار جنود أشبيلية ، وجنود سيف الدين قائد حرس السلطان ، لأسامة ، ويصبح جليا أنه يسير « فى طريق مسدود » (كما أشار أحد أفراد المجموعة المعاصرة) ، وأنه مقبل لا محالة على نهايته المأساوية الوشيكة . فى هذه اللحظة الحرجة يظهر العماد منشدا :

العماد : رأيت صلاح الدين .. أفضل من غدا .. (سكتة) .. رأيت صلاح الدين أفضل من غدا .. وأشرف من أضحى .. (يفكر) وأعظم .. (يفكر ثانية) وأشرف من أضحى .. وأكرم من أمسى .. (ثم يضيف) .. وقيل لنا .. فى الأرض سبعة أبحر .. (يفكر) ولسنا نرى إلا أصابعه الخمسا ... (ص ١١٨) .

إن دخول الصياغة التقليدية فى الحدث عند هذه النقطة من احتدام الصراع تعادل دراميا انتصار الفئة الملتفة حول السلطان ، التى تشكل « قلاعا لا يمكن اختراقها » (ص ١١٤) ، ويعد انتصارها إعلانا بانتهاء دورة من دورات الصراع ، تعود الأمور بتمام اكتمالها إلى سابق عهدها ؛ بمعنى استئناف السائد والمتوالى ، إلى أن يبدأ الصراع جولة جديدة بمعطيات مغايرة .

أما اللغة عند أسامة فتمثل أزمة وجود لا تحتمل الثرثرة أو الهذر . إن الكلام عنده يعادل الحياة ؛ فهو هارب ومطارد ، ومعرض فى أى لحظة لأن يباغته الجند نتيجة إصراره على إبلاغ السلطان خلاصة فكره التى ضمنها كتابه « باب الفتوح » . وكما أن العماد يستخدم وسيطا لتدوين الوقائع التاريخية ، على نحو يؤدى إلى انفصال اللفظ عن المعنى ، كذلك يقوم بدور مشابه بين أفكار أسامة والسلطان ؛ فهو الوسيط الذى يستقبل الفكرة بحكم وظيفته فى بلاط السلطان ، وانتمائه إلى الدائرة الضيقة المحيطة به ، لكنه فى الحقيقة وسيط غير قابل للتوصيل .

إننا نتعرف على أفكار أسامة من خلال متابعة المجموعة المعاصرة لحركة عينى العماد وهو يقلب أوراق الكتاب ، فتنطق المجموعة ما يقرؤه ، فى حين يقتصر هو على التعليق فى استخفاف واستهانة ، ولا يكف عن مقاطعة السياق ، ومحاكمة الأفكار الجديدة بمنطق الأفكار القديمة ؛ الأمر الذى يشى بموقف مبدئى متشكك ومستريب ، ورافض لإقامة أى شكل من أشكال الحوار مع نتاج فكرى يتحرك فى اتجاه المستقبل .

الشاب الخامس : (فى متابعة لحركة عينى العماد) جفت حقول القمح قبل أن تنمو السنابل .. وما عادت الأبقار تعطى اللبن .

المجموعة : أمشيئة الله أن تقتلنا جوعا .. أم أنّا إذا شئنا أن نلهو لم نرو حقول القمح .. وغفلنا عن إطعام الأبقار .

العماد : هذه فزورة .

الشاب الرابع : إنى أمنح الله قلبى عن طيب خاطر .. أما إرادتى فإنى أحتفظ بها .. طالما أنى مسئول عما أفعل .

العماد : ما شاء الله .. إن الفتى يتطاول على خالقه .. خيب الله سعيك يا بن يعقوب .

المجموعة : إنى أحمل رسالة ..

العماد : ويستخدم لغة الأنبياء . (ص ٤٢) .

إن هذه المعالجة الفنية تشير ـ فضلا عن توحد أسامة مع المجموعة المعاصرة ـ إلى انتفاء أى علاقة إيجابية بين المشكلات التى تؤرق عقل البطل (المثقف العضوى) ، وموقف العماد (المثقف التقليدى) ، بما يؤكد ـ مرة ثانية ـ ثبات العلاقة الاجتماعية بين شريحتين اجتماعيتين متمايزتين فى كل من الماضى والحاضر على السواء .

لقد أدرك أسامة منذ هربه من أشبيلية استحالة تحقق أفكاره ، وإن كان إدراكه ذلك لم يفارقه الرجاء والتطلع إلى التصالح مع العالم إذا ما تبنى صلاح الدين أفكاره . ولكن التصاعد الدرامى للأحداث يؤدى إلى تبدد ذلك الوهم تبددا نهائيا ، ويقوده إلى عالم التراجيديا ، حيث تعادل الفكرة الحياة . وهو إذ ينطق بها ، يفقد حياته بسببها ؛ لأنها تضعه فى مواجهة قوى لا قبل له بالتصدى لها أو مغالبتها .

ولكن ما الذى يعطى الفكرة تلك القوة الرهيبة ويجعلها معادلة للحياة ؟ هل يرجع ذلك إلى أن الأفكار تتحول إلى قوة مادية إذا ما آمنت بها الجماعة ؟ أم لأن الفكرة عندما تتشكل ألفاظا وجملا ، أى تصير كلاما ، تنفصل عن حياة صاحبها ولا تموت بموته ، وإنما تتحول إلى شىء لا ينعكس ولا يمكن رده ؛ شىء له كينونته المستقلة ، وقانون حركته الخاصة ؟ كذلك الزمن الذى نسلمه إلى الكلمة ، لا يمكن أن يعود ثانية ؛ إن خلقه نهائى كما يقول «رولان بارت» .[7]

لذلك كله تحتل الكلمة المنطوقة والمكتوبة أهمية كبرى ، ويصبح للغة تاريخ وتقاليد وأصول مرعية ، شأنها فى ذلك شأن الظواهر الاجتماعية كافة . وهى تبقى كذلك إلى أن يحدث فيها نوع من التفجر والانبثاق نتيجة تطور اجتماعى يقتضى لونا مغايرا فى التعبير عن فكر جديد . وقد يحدث هذا الانبثاق بصورة فردية سابقة عن أوانها ، فيظل معزولا منفيا ، إلى أن تتضافر عوامل كثيرة تاريخية واجتماعية ، وعوامل أخرى راجعة إلى طبيعة اللغة ذاتها ودرجة نضجها ومرونتها ، فيصبح المنفىّ والمعزول حقيقة يومية معترفا بها ومتعارفا عليها ، تظل فى انتظار انبثاقة أخرى وتفجر جديد .

وبناء على هذا تكون مأساة أسامة هى مأساة الكلام المحتجز الذى يفرض ضرورة تحرره فى زمن غير زمانه ؛ زمن محكوم بحتمية الانقضاء . إنه مدفوع بقوة لاتغالب ، إلى إبلاغ الرسالة التى يؤمن بعدالتها ، ودافعه أخلاقى وجمالى فى نفس الوقت ، يتمثل فى رفض السائد ومحاولة إحلال النظام محل الفوضى عن طريق الرؤية السياسية والفنية ، ولكنه يسقط فى هوة وهم كبير يغيب فى أغوارها الوعى بحقيقة الظروف الموضوعية التى تحكم عالمه . إن نقاءه ومثاليته تحددان موقفه من العالم ، وتجعلان الواقع ، الذى لا يتوافق مع مطالبه الأخلاقية وقيمه المطلقة ، حقيقة سلبية يرفضها منذ البداية ، ويسعى إلى تغييرها دفعة واحدة ، واهما أن فى استطاعته فرض نظامه الخاص ، ولكن سعيه الفردى ينتهى إلى الإحباط ، فى حين تتعرض أفكاره لإجهاض مبكر ، فلا يبقى من كتابه ــ الذى أحرق رجال السلطان نسخته الأصلية والمستنسخة ــ سوى صورة ضبابية فى ذاكرة زياد تلميذ المؤرخ ، الذى آمن بأفكار أسامة ، وعاهده على دعوة الناس إليها .

إن خيوط الوهم تمتد فى حياة أسامة الماضية ، وتعود أطرافها إلى مرحلة سابقة على زمن الحدث الدرامى . ثم تتجمع وتتشابك لتنسج مأساة الوهم واكتشاف الحقيقة . وفى لحظة ضياع وتأزم يستعيد البطل حياته الماضية ، فيلقى الضوء على هذا الجانب منها :

أسامة : حين خيرنى الأمير..
المجموعة :أمير أشبيلية..
أسامة : بين أن أكف عن أفكارى التى أسماها جنونا وأقبل منصبا فى الديوان .. أو أن أسجن .. كانت الأمور واضحة أمامى وضوح كفى فى ضوء الشمس .. نصحتنى أمى بأن أقبل المنصب ...... هى لاتطيق من الحياة الحدين .. الساخن والبارد .. ولاترضى إلا بالوسط الفاتر ... قلت أسجن يأمير. (ص ٧٥)

إن مأزق البطل يتمثل فى ذلك التعارض اللفظى بين الحد الساخن والحد البارد ، على مستوى البنيات اللغوية الصغرى ، الذى يتجاوب مع التعارضات الثنائية الأخرى فى بنية النص المسرحى بشكل عام ، إن تقسيم الكون بهذا الشكل المطلق ، الذى هو وليد لمفهوم ثنائى ونظام تناقضى بين التاريخ الحقيقى و التاريخ المزيف ، الموقف الانتهازى النفعى ــ الموقف الأخلاقى المثالى ، الخير المطلق والشر المطلق أو بعبارة النص :

حرب أو استسلام
ثورة أو خنوع
حياة أو موت (ص ٧٥)

إن هذا التقسيم المطلق ينفى كل إمكانية لاتخاذ البطل سبلا جدلية إزاء الصراع بينه وبين الواقع، فيواجه القوى المناوئة وحيدا متجردا من أسلحته كافة .

إنه يتطوع بتسليم سيفه إلى قائد حرس السلطان عند أول بادرة لقاء بينهما :

أسامة : (يسحب سيفه فى هدوء) إليك هو ــ أنا ماأتيت لكى أقاتل . (ص ٥٤)

ويؤدى هذا الموقف المبدئى إلى بقاء أسامة . المثقف الأخلاقى المثالى . فى موقف العاجز . فى حين تعمل قوى الواقع المعارضة على بقائه فى كينونة عجزه ، على نحو يعجل بنهايته المأساوية .

ولا تتأسس أزمة البطل على ذلك النظام الفكرى التناقضى وحده . بل تتأسس كذلك على تناقض آخر . هو التوجه إلى السلطان . عن طريق رجال حاشيته . برسالة تتضمن شريعة حكم للمستقبل «أنا ماجئت إلا لأرشد السلطان إلى مايحسن صنعه بعد النصر»(ص ٣٨) ولكنها شريعة تتضمن بالضرورة نظرة مغايرة لعلاقات ثابتة ، ومن ثم فهى تقتضى فعلا تحرريا . ولكن الحركة المحررة يلزمها قدرة على الانفصال حتى تحقق ميلادا جديدا متخلقا فى رحم الماضى ، مرتبطا به ومنفصلا عنه فى نفس الوقت ، وهو مالم يقدر أسامة عليه . إن جهده التحررى تغلبه قوة الماضى وعلاقاته الثابتة ؛ فهو إذ ينفى نفسه نهائيا إلى ظل السلطان ، يقع فى مجال هيمنته وهيمنة الفئة المحيطة به . التى يتسع مجال نفوذها ليشمل جماعة المنتفعين (تجار العبيد والغلال وصاحبة الخان اليهودية وابنتها الداعرة) ويلتئم شمل الجماعة لتكون «دائرة تحيط بأسامة . وتظل تضيق عليه الخناق خطوة فخطوة ، حتى تتحول الدائرة إلى كتلة يختفى فيها أسامة»(ص ١٥٥ ــ ١٥٦) . وهكذا يعد الموت الفيزيائى بمثابة اندحار مؤقت لأفكاره فى الزمن المنقضى . وإن ظلت كامنة فى وعى المجموعة المعاصرة ، وقابلة للتعبير عن رؤيتها الخاصة للماضى والحاضر والمستقبل .

إن هذه الدلالة المزدوجة لأفكار البطل تجد تجسيدا فنيا فى التركيب اللغوى للفقرة التالية :

لو أنّا أعتقنا الناس جميعا .. ومنحنا كلا منهم شبرا فى الأرض .. وأزلنا أسباب الخوف ، لحجبنا الشمس ــ إذا شئنا ــ بجنود يسعون إلى الموت ، ليذودوا عن أشياء امتلكوها واكتشفوا كل معانيها : الحرية .. شبر الأرض .. وماء النبع .. قبر الجد .. وأمل الغد .. وضحكة طفلة .. تلهو فى ظل البيت .. وذكرى حب .. وقبة جامع .. أدوا فيه صلاة الفجر .. بأوجز كلمة ، عظمة أمة ..

تقدم هذه الفقرة مرتين فى النص ؛ الأولى فى معرض التعرف على أفكار أسامة المدونة فى كتابه (ص ٤٤) ، وتؤدى كل عبارة منها بصوت منفرد من أصوات المجموعة المعاصرة ، نيابة عن العاد ، أما فى المرة الثانية فتقدم بوصفها الرسالة الختامية التى تلقى بصوت الجماعة متحدة ، قبل هبوط الستار (ص ١٥٨) . وتحمل الفقرة فى كل مرة دلالة مختلفة ؛ فهى القراءة الأولى تعبر عن وجهة نظر فردية موجهة إلى الحاكم كى يقيم على أساسها شكلا من أشكال الطوبوية الاجتماعية . وهنا يكمن إخفاقها الأول ؛ ولكن ماإن تتحول وجهة النظر ذاتها لتعبر عن تطور وعى الجماعة ، وتوجه إلى «جماهير الناس» ، كما يقترح أحد شباب المجموعة ، حتى يتاح للوعى المضمر فى الرسالة إمكانات للتحقق لم تكن واردة من قبل .

تبدأ الفقرة بجملة شرطية ، تلحق بها عبارات قصيرة ذات إيقاع واضح ، ووقف صريح بما يلزم بقطع النطق عند آخر العبارة . ويفيد القطع المرتبط بالوقفة الإيقاعية اختصاص كل عبارة بقيمة بعينها ، هى الحرية ، وحق الملكية ، والأمان ؛ ولكن جواب الشرط ، وهو القوة والسيادة المتمثلة فى الذود عن الوطن حتى الموت ، يمتنع لامتناع حصول القيم السابق ذكرها ، التى يرتبط تحققها بإرادة الحاكم واقتناعه . ومن هنا تنتفى عظمة الأمة ، وهى الغاية النهائية ، كما تنتفى أشكال أخرى من الانتماء الاجتماعى على مستوى الفرد والأسرة والدين . وبديهى أن يرتبط الفعل فى القراءة الثانية بإرادة الجماعة وسعيها لتحقيق هذه القيم .

إن الحل الذي يطرحه النص المسرحي يتمثل في قدرة الذات الجماعية على الاستفادة من التجربة التاريخية ، دون الوقوع في أسر الماضي أو الانفصال التام عنه . وإذا كان البطل التاريخي قد انتهى محبطا نتيجة كونه مرفوضا إلى زمن منقرض ، ونتيجة كونه خاضعا لعلاقاته الثابتة برغم تقدم وعيه ، فإن المجموعة المعاصرة تملك ، في حدود تكوينها الدرامي . وفي إطار البناء الفني للمسرحية بشكل عام ، أن تدخل الزمن في الماضي وتخرج منه إلى زمن مفتوح ومحدد وقابل للتجريب ، من أجل تحقيق أقصى درجات الوعي الممكن ، والفعل الممكن .

* * *

إن تحليل مسرحية «باب الفتوح» يكشف عن العناصر الأساسية المكونة لرؤية العالم عند محمود دياب التي تشكل نسقا ثابتا لعلاقة ثلاثية بين التاريخ ـ الواقع ـ المستقبل . وسير العلاقة بين عناصر تلك الرؤية خلال مراحل إنتاجه المختلفة وتنوع أشكال إبداعه الأدبي بين المسرحية والرواية والقصة القصيرة ، وإن احتفظت بعناصرها الأساسية .

هناك دائما قوة معنوية هائلة ، غائبة بوجودها المادي حاضرة بشكل صريح أو مضمر ، ومؤثرة بحكم أنها واقع أولى أصلى لاينعكس ، بمعنى أنها تاريخ يسير في اتجاه واحد ، ما يحدث بعده ناتج عنه . إن الذى تصنع شرعيته ، التي يولد تحطيمها زلزلة رهيبة قد تؤدي إلى الانهيار أو الضياع . ومن هنا تستمد تلك القوة تأثيرها غير المحدود على مجريات الأحداث ومصائر الشخصيات ، وتتجلى في أشكال عدة ، قد تحمل ظلالا ميتافيزيقية ، أو تظهر في شكل سلطة دنيوية أو رابطة أبوية .

لقد تغيرت علاقة دياب بالتاريخ (الله ـ الحاكم ـ الأب) ، وتراوح موقفه منه بما يعكس حركة الشريحة الاجتماعية التي يمثلها ، والتي تغيرت رؤيتها للعالم نتيجة تغير وضعها الاجتماعي .

لقد صاحب قيام الثورة تفتح آفاق النمو الاقتصادي والاجتماعي للجناح المدني من الطبقة البرجوازية الصغيرة والمتوسطة ، ولكن الأزمات الاقتصادية التي نشأت عن الحروب المتوالية وغياب الممارسة السياسية الحرة ، أدت هذه الظروف مجتمعة إلى ظهور تناقضات في المجتمع المصري،وتراجع شرائح من هذه الطبقة ، وفقدانها لموقعها المتقدم الذي كانت تتمتع به في مطلع الثورة ،[8] الأمر الذي انعكس على رؤية الكتاب في الأعمال الإبداعية لهذه الفترة .

ولعل الإهداء الذي صدر به محمود دياب مجموعته القصصية الأولى ، يلقى الضوء على موقف الكاتب في هذه المرحلة :

«إلى من أعلن ثورته على الحياة الخاملة الحافلة بالمتناقضات ونادى بحياة جديدة ، هي حق للجميع ، أرفع فيها رأسي»[9] .

أما في «أحزان مدينة»[10] ، وهي رواية سيرة ذاتية ، ترجع إلى فترة مبكرة من حياة الكاتب ، فيقدم فيها صورة عالم قديم متناسق ومتماسك ، يبدأ في الاهتزاز والتهاوي نتيجة لاقتحام عنصر غريب ودخيل عليه . لقد أدت الحرب العالمية الثانية ، واحتلال الإنجليز لمدن قناة السويس ، إلى تغير اجتماعي واقتصادي في علاقات عالم تلك المدن التي ينتمي الكاتب إلى إحداها ، وأصبح العالم ينقسم لديه إلى قسمين :

الأهالي : فئة أصلية متماسكة ومتآلفة ، يشكل تلاحمها النظام والانتماء .
الأجانب: فئة دخيلة متنافرة ، يؤسس وجودها الفوضى والاغتراب .

إن انهيار عالم الكاتب يتم في هذه الرواية نتيجة لدخول قوى خارجية ، يستحيل وقف تقدمها الحثيث الدائب ، وتأثيرها في تفسخ علاقات العالم القديم . وهذا هو ما يؤدي في النهاية إلى انفصال أليم عن ماض تهدم ، تمثلت فيه كلية الحياة وثبات اليقين ، والولوج إلى عالم الواقع الذي تنبهم فيه سبل التعرف على الحقيقة .

وقد يحدث تصدع آخر في الواقع نتيجة فعل إرادي يتمثل في الانفصال عن الجذور الطبقية في مسرحية «البيت القديم»[11] ، ينتهي بالبطل ، ابن ساعي البريد الذي يسعى إلى الزواج من ابنة الباشا السابق ، إلى اكتشاف إصابة العروس بالعته ، فيقر بأن الفرار من الماضي فرار من الحقيقة وتزييف لها .

كذلك فإن الماضي ـ الأب ـ سطوة لاتغالب ، إذ إن غيابه في «الزوبعة»[12] يسلب الابن حقوقه كافة ، ويصبح مصيره معلقا بظهور براءة والده من جريمة لم يرتكبها ، ولاسبيل إلى إثبات براءته بسبب تواطؤ أهل القرية ـ القلة منهم ، والانتهازيين والسلبيين على السواء ـ وإجماعهم على التستر على الجريمة ، وإهدار حقوق أسرة «أبو شامة» ، الذي تزلزل إشاعة عودته الوشيكة ، واقتراب ساعة القصاص ، استكانة الضمائر الآثمة والمتواطئة ، فيتسابقون إلى رد الحقوق إلى أصحابها .

وعندما يصل الابن إلى يقين بشأن الماضي ، ويتمكن من التخلص من الإحساس بوزر الانتساب إلى ماض آثم ، عندئذ يقدر على تحديد علاقته بواقع القرية ، والانطلاق إلى بناء حياته وحياة أسرته على أساس كريم .

وتظهر سطوة الماضي ، بنفس المفهوم ، مرة ثانية في مسرحية «أرض لا تنبت الزهور»[13] . إن روح الأب المقتول تظل تهيمن على قصر ابنته الزباء ، وتدفعها إلى الانتقام لدمه المهدر ، ولكن الوفاء بذلك العهد ـ الذي يتم فيما يشبه الطقس الشعائري دلالة على قوة ارتباط بالماضي تبلغ مرتبة القدسية ـ يعني ، في الوقت ذاته ، الولوج إلى عالم المأساة ، حيث تنمو بذور الحقد ملقية بظلالها السوداء على حياة الزباء فتجتث حياتها بنفسها ، محققة المقولة الشهيرة «بيدي لا بيد عمرو» .

إن التوظيف المسرحي للأسطورة التاريخية يفيد في هذا السياق تجريم الكاتب لتأثير الماضي غير المحدود .

وإذا كان تحديد العلاقة بالماضي يقتضي هذا العناء كله فإن التعامل مع الواقع يمثل حركة بالغة التعقيد والتشابك ، تكتنفها محاذير ومزالق لا نهاية لها ، تتمثل أحيانا في تضافر قوى تتساوق بدافع المصلحة الآنية إلى إخفاء الحقيقة وإلى ظلم يهدد حياة الفرد ووجوده ، كما في «الزوبعة» ،وإذا كان «صالح» في المسرحية الأخيرة ، قد استرد حقوقه وتصالح مع عالمه نتيجة تطور لموقف خارج عن إرادته ، فإن التصدي لظلم آخر يتوعد أسرة مات عائلها فيدعي شقيقه الحق في ملكية أرضهما معتمدا على وثيقة مزيفة ، لايتم هذا التصدي في مسرحية «رسول من قرية تميرة»[14] إلا بثمن فادح ، إذ يزلزل مقتل الابن الأكبر للإسرة ، في حرب ١٩٦٧ ، أهل القرية جميعا ، ويدفعهم إلى الوقوف في وجه مغتصب الأرض .
إن خط تصاعد حمى المعركة على مستوى الوطن يتوازى مع خط التصدي على الأرض في القرية ، في حين يحدد مقتل «فكري أبو إسماعيل» في الحرب تحول المعركة إلى القرية ، وضرورة مواجهة العناصر الانتهازية في داخل القرية ذاتها .

ولاتقتصر مواجهة الواقع على التصدي لفئات انتهازية تحيط بالسلطان في «باب الفتوح» ، أو متواطئة في «الزوبعة» ،أو متحدية في «رسول من قرية تميرة» ، بل يتطلب ـ في المقام الأول ـ مواجهة الذات والقضاء على سلبيتها . إن السلبية جريمة يرتكبها الفرد في حق نفسه وحق المجتمع على السواء ، ويقتضي التكفير عنها مواجهة صريحة للذات بحثا عن الحقيقة في داخلها ، تلك الحقيقة التي يسعى إلى امتلاكها أهل القرية في «ليالي الحصاد»[15] . إنها «سنيورة» ، الحقيقة المراوغة الخلب ، تأبى على الامتلاك وتبرز ألف قناع تخفي وراءها وجهها الحقيقي . إنها تظهر في كل مكان ولامكان،لأنها ليست خارجنا بقدر ماهي في داخل نفوسنا .

إن السلبية وعدم القدرة على مواجهة الذات تتجسد مسرحيا في «الرجال لهم رؤوس»[16] على هيئة جثة بدون رأس ، يتسلمها «الرجل» في طرد من مجهول . إن التهرب من مسئولية مواجهة الواقع ومواجهة الذات يهدد مصير الرجل ، ويطارده كجثة مجهولة الهوية ، تختفي تلقائيا بتحول الرجل إلى المواجهة أو «الطريق

الصعب، كما يقول .

وبرغم تعقد علاقات الواقع ، وانبهام الطرق ، تلوح أحيانا بارقة أمل فى تحقيق مستقبل أفضل ، ينتظره الجميع فى «اضبطوا الساعات»[17] ، دون أن يأتى فى الواقع ، وإن تمثل فى ميلاد جديد مرتقب ، تحمله ابنة رجل طيب آخر فى أحشائها . إنه الحلم أو بشارة المستقبل التى تتوجه بها المجموعة المعاصرة فى «باب الفتوح» إلى جمهور المسرح ، إنه أمل مشروع فى تحقيق الحرية والمشاركة والعدل .

• هوامش

(١) تعرف اللغة الألمانية التفرقة بين مصطلحين هما **Historisch** و **Geschichtlich** بتجاوب استخدامها ، إلى حدما ، مع التفرقة التى تتضمنها الكلمة الفرنسية **histoire** فيقال **Schule Historische** للدلالة على الاستخدام الأول ، فى حين يقال GeschichtsPhilosophie كناية على الثانى .

(٢) لمزيد من التفاصيل عن مراحل تطور وعى الكاتب المسرحى الحديث فى علاقته بالتراث راجع :
الدكتور عز الدين إسماعيل ، توظيف التراث فى المسرح ، «فصول» المجلد الأول ، العدد الأول ، أكتوبر ١٩٨٠ ، ص ١٧٣ .

(٣) محمود دياب ، «باب الفتوح» ، منشورات وزارة الإعلام ـ الجمهورية العراقية ، ١٩٧٤ .

(٤) **Goldmann, Lucien, The Hidden God, Routledge and Kegan Pout, London 1964, P. 348.**

(٥) يطلق مصطلح «المثقف العضوى» على مبدع الثقافة الذى يصوغ إيديولوجية طبقة أساسية حاكمة أو صاعدة نحو الحكم فى كتلة تاريخية معينة ، فى حين يرتبط «المثقف التقليدى» بطبقة زائلة أو فى طريقها إلى الزوال . ولكن كثيرا ما يحتفظ المثقف التقليدى بدور مؤثر ، نتيجة انتمائه إلى تنظيمات أو مؤسسات قوية ، فيبدو بمظهر ممثل الاستمرارية التاريخية أو المحافظ على التقاليد الدينية أو الاجتماعية . لمزيد من التفاصيل راجع :
الدكتور الطاهر لبيب ، سوسيولوجيا الثقافة ، معهد البحوث والدراسات العربية ، ١٩٧٨ ، ص ٥٨ ـ ٦١ .
و **Joll, James, Gramsci; Fontana Modern Masters 1977, pp. 88-104.**

(٦) أدونيس ، الثابت والمتحول ـ بحث فى الاتباع والإبداع عند العرب جـ ٣ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ص ١٢٣ ـ ١٣٧ .

(٧) **Barthes, Roland, Sur Racine, Paris 1960.**
الإشارة هنا لعرض كتاب «عن راسين» ، صدر به أدونيس ترجمته لمسرحية «فيدرا» التى نشرت فى سلسلة «من المسرح العالمى» العدد ١١٨ ، الكويت ، يوليو ١٩٧٩ .

(٨) جمال مجدى حسنين : البناء الطبق فى مصر ١٩٥٢ ـ ١٩٧٠ ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، ١٩٨١ ص ٥٤ ـ ٦٠ .

(٩) محمود دياب : خطاب من قبلى ـ الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٢ .

(١٠) ـــــ أحزان مدينة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١ .

(١١) ـــــ البيت القديم ، الدار القومية ، ١٩٦٥ .

(١٢) ـــــ الزوبعة ، دار الكاتب العربى ، ١٩٦٧ .

(١٣) ـــــ أرض لا تنبت الزهور ، مجلة المسرح ، العدد الثالث ، نوفمبر ١٩٧٩ .

(١٤) ـــــ رسول من قرية تميرة ، روايات الثقافة الجديدة ، يونيو ١٩٧٥ .

(١٥) ـــــ ليالى الحصاد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٠ .

(١٦) ـــــ المسرحية الثانية من «رجل طيب فى ثلاث حكايات» ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ .

(١٧) نفسه ، المسرحية الثالثة .

الفارس والأسيرة
والهموم المعاصرة

□ أحمد سمير بيبرس

تبدأ مسرحية (الفارس والأسيرة) لكاتبها (الدكتور فوزى فهمى أحمد) بالحديث عن الحرب الناشبة بين المدن اليونانية من ناحية وطروادة من ناحية أخرى . وماجرته هذه الحرب من نوازل ومصائب .

نتيجة لهذه الحرب وقعت (أندروماك) زوج (هكتور) البطل الطروادى فى أسر (بيروس بن أخيل) بطل اليونان الذى صرع (هكتور) .

عاشت (أندروماك) ومعها طفلها فى كنف (بيروس) الذى نفر من الحرب . وأراد لمدينته أن تعيش فى أمن وسلام . وأن تشيع فيها الطمأنينة والعدل .

بيد أن تجار الحروب لم يمهلوه . إنهم يريدون خلعه . وأن يقلبوا عليه العامة بإشاعة الخوف فى القلوب وإثارتها .

تزوج (بيروس) بعد عودته من الحرب منتصرا من (هرميون) التى كانت مخطوبة لـ (أورست) مكافأة له على ما بذله فى الحرب من شجاعة وبأس . ومن هنا فإن رجالات المدن اليونانية عندما أرادت أن تتسلم الطفل الأسير ابن هكتور لقتله ، أرسلت (أورست) فى هذه المهمة . لما يعلمونه عن غرام (أورست) بـ (هرميون) .

ذهب (أورست) لطلب الطفل فى الظاهر . مع رغبته الخفية فى استعادة (هرميون) من جديد . وهناك وجد فى مدينة (بيروس) ما أسعده . القواد منقسمون . ومنهم من يتآمر عليه لخلعه .

قابل (أورست) (بيروس) وطالبه بتسليم الطفل . ولكنه طلب منه مهلة يتشاور فيها مع قادته . وأخبره بعد ذلك برفضه أن يسلمه الطفل .

عند ذلك فجّر (أورست) قنبلته فى حضرة (هرميون) . متهما (بيروس) بوقوعه فى حب (أندروماك) الطروادية . على نحو أجج فى قلب (هرميون) نيران الغيرة . والرغبة فى الانتقام . ومحاولتها قتل الطفل .

خطف المتآمرون الطفل وسلموه إلى (هرميون) كى تقتله . على أن هذا الطفل الذى ظنت (هرميون) أنه ابن (أندروماك) لم يكن فى الحقيقة إلا ابنها . وابن (بيروس) . وهو الذى سبق أن أرسلته إلى والده فى الميدان . وفى الميدان قتلت الفتاة التى حملته دون أن تكشف عن سرّ الطفل . ولما كان (بيروس) قد قتل طفل (أندروماك) الحقيقىّ فإنه أعطاها هذا الطفل الرضيع على أنه طفلها ، بعد أن اهتز قلبه اهتزازا عنيفا لما أصابها من حزن .

وكشف (بيروس) عن سرّ الطفل الذى تريد أن تقتله . ولكن الأوان كان قد فات ، فـ (هرميون) قررت أن تخسر الزوج والابن معا . وأن تهرب مع (أورست) . لعلها بهذا تجبر (بيروس) على إعداد جيش يستعيدها به . مكررة بذلك مأساة الحرب الطروادية التى اشتعلت بسبب امرأة فاجرة هربت من زوجها ، إلا أن (بيروس) الحريص على مصلحة شعبه وأمن مدينته . أبى أن يدخل مثل هذه الحرب . معلنا أنه لا يمكن أن يحيا الإنسان عمره ملفوفا فى كفنه .

- ٢ -

ومسرحية (الفارس والأسيرة) تنويع على أسطورة (أندروماك) القديمة . كما يذكر مؤلفها . وابتداء فإن هذا التنويع قد أدخل على الأسطورة القديمة عناصر جديدة تتناسب مع هموم العصر . على أن هذا التنويع أصبح مطلبا أثيرا عند كتابنا المعاصرين . «فنحن أميل إلى ألا يلتزم المؤلف المعاصر إطار الأسطورة القديمة بكل دقائقه ، لأن ممارسته لشىء من حرية التحوير فى هذا الإطار هو المنفذ الوحيد لنشاطه الابداعى » .[١]

لقد تناول (يوربيديس) شاعر المآسى اليونانى القديم هذه الأسطورة فى مسرحيته (أندروماخا) . ومن قبله ألف (فيلوكليس) قصة تناول فيها أسطورة هرميونا . كما أن (سوفوكليس) كتب قصة أسماها (هرميونا) .[٢]

على أنه لم يصل إلينا كاملا إلا مسرحية (يوربيديس) ، ولقد قام بنقلها إلى العربية الدكتور محمد سليم سالم .

وموضوع قصة (يوربيديس) الملتزمة بالإطار الأسطورى يدور حول وقوع (أندروماخا) أرملة (هكتور) أعظم أبطال طروادة فى أسر (نيوبتوليموس بن أخيل) . فتسراها وولد له منها ابن . بيد أنه تزوج بعد ذلك من (هرميونا) ابنة (منيلاوس) من هيلانة . تلك المرأة التى ثارت من أجلها حرب طروادة .

لم يكن هذا الزواج سعيدا . كانت (هرميونا) عاقرا . فأثار هذا غيرتها وحقدها على (أندروماخا) . ودبرت مكيدة . لقتل طفلها أثناء غياب زوجها . واستعانت بوالدها لتحقيق غرضها . ولم ينقذ (أندروماخا) وصغيرها من القتل إلا حضور (بيلوس) والد زوجها .

تخلى عن (هرميونا) والدها بعد تدخل والد زوجها . مما جعلها تحاول قتل نفسها مخافة انتقام زوجها .

وفجأة ظهر (أورست) ابن عمها وخطيبها فيما مضى . وطلبت منه أن يخلصها من ورطتها ، وأن يأخذها إلى أى بلد يشاء .

طمأنها (أورست) إلى أنه قد دبّر الأمر . وأن زوجها سيكون مصيره القتل بعد أن تمرد على الآلهة ، وفعلا يأتى نعيه .

تظهر الإلهة (ثيتيس) التى تزوج منها (بيلوس) جدّ القتيل، وتأمر بدفن الجثة فى (دلفى)، وإرسال أندروماخا إلى (مولوسيا) وتزويجها بـ (هيلينوس)، وتبشر (بيلوس) بأنه سيصبح إلها خالدا يعيش معها فى كهوف (نيروس) فى جوف البحر، وتعلن أن ابن (أندروماخا) سيصبح ملكا على (مولوسيا)، وسيخرج من صلبه ملوك آخرون يحكمون (مولوسيا) ويشيعون السلام والصفاء فى ربوعها. (٣)

— ٣ —

وهكذا فإننا نرى أنه على الرغم من محافظة الكاتب على الشخصيات الرئيسية فى المسرحية. فإنه غير فى إطارها. وفى الهدف من كتابتها. وفى سير الحوادث والوقائع فيها.

نجد من شخوص (يوربيديس) أندروماخا وهرميونا وابن عمها أورستيس. كما نجد إشارات إلى أخيل وهكتور. ولقد أسند دور الشخصية المحورية فيها إلى (بيبروس) فى حين أن هذا الدور كان مسندا إلى نيوبتوليموس ابن أخيل بن بيلوس. كما أنه وسع من دور الجوقة واستخدم فى مسرحيته جوقة طروادية وأخرى يونانية.

ولقد دارت خيوط الحوادث كثيرا فى المسرحيتين حول طفل. أمّا الطفل فى مسرحية يوربيديس فإنه ابن الشخصية المحورية فيها من أندروماخا. حيث إن زوجته هرميونا كانت عاقرا. وأمّا الطفل فى مسرحية الدكتور فوزى فهمى فإنه ابن بيبروس من هرميونا. وشتان بين الموقفين.

فى الموقف الأول استغل يوربيديس عقم هرميونا فى إثارة الغيرة والرغبة فى الانتقام. ودفع الحوادث إلى الأمام. وفى الموقف الثانى استغل الدكتور فوزى فهمى موقف الطفل ذى السر الغامض فى اتهام الزوج بعشقه أندروماك.

الغيرة ثابتة فى الموقفين. إلا أن الدكتور فوزى وظف الغيرة المشتعلة بأن جعل منها عقدته الأساسية فى المسرحية. على نحو خدم به الهدف من كتابة مسرحيته. وهو التأكيد على نبذ الحرب. وإقامة العدل. وطمس الخوف فى القلوب.

ثم إننا نجد فى المسرحية خطا آخر موازيا لخط عقدتها الأساسى طرفاه معقودان بين فتى وفتاة مثلا الجانب المتفائل فى المسرحية. وألقيا بالضوء والتنوير على الحوادث الجارية. وفى النهاية أنتجت هذه العلاقة تجاوزا للأحزان. فزواجا مشروعا. فطفلا وليدا. أعلنا عن رغبتهما فى ألا يعرف الجوع أو العرى أو يخشى الغد. (٤)

ولقد استغل المؤلف فى مسرحيته عنصرا لم يستخدمه (يوربيديس). وهو طيف (هكتور) البطل الطروادى الذى كان يظهر لزوجته. كان الطيف من صنع خيالها: أندروماك لهلينوس:

أنا فى سريرى أترقبه. وفجأة أحس به يطلع منى. يتخطى جسدى. وأكاد أسمع رعيى وألمى وكأنه يولد منى. ينمو. يكبر. يموت كل ما عرفته عن المحال حين أراه رجلا مكتملا. يقبل عينى. ويغسل بالفرح حزنى. (٥)

أحسن المؤلف صنعا عندما استخدم هذا الطيف الذى يظهر لأندروماك كعنصر فعّال دافع لعناصر الصراع فى المسرحية. استغله المتآمرون: دايموس واينيو ومارس. فى إشاعة الفوضى بين الناس. وفى قلقهم وإرهابهم. أشاعوا أن (هكتور) يخرج من قبره محتجا على اغتصاب بيبروس لزوجته. كى يؤلبوا عليه الناس.

ثم إن هذا الطيف الذى ترسخ وجوده فى قلب أندروماك أصبح شخصية حقيقية زارتها ليلا. وخاطبتها بما يريده المتآمرون.

من هنا فإن هذا العنصر الجديد الذى أدخله فى المسرحية كان ضروريا ومحركا للأحداث.

ولئن أتاح بناء المسرح اليونانى بصورته البدائية البسيطة التى انقسم فيها إلى ثلاثة أقسام:

- الأودوتوريوم ويجلس فيه النظارة
- الأوركسترا وهو مكان الكورس
- المذبح ويقدم عليه التمثيل

فرصة أن يسترخى المشاهد وأن يتأمل، فإن الصورة التى اختارها الدكتور فوزى لمسرحه جعلت من مسرحيته نسيجا واحدا متلاحما، يشد المخرج إلى أقصى مدى. هو مسرح «المستوى المتجانس لخشبة المسرح تحطمه بعض الارتفاعات والتعرجات. ليس هنالك من تحديد سوى أن تبدو بالمنظر بعض الأعمدة اليونانية. وتستغل خشبة المسرح وفق تقسيماتها كأماكن تجرى فيها الأحداث». (٦)

لقد أتاح تقديم المشاهد والوقائع على هذا النحو للمؤلف أن يقدم مشاهده فى حرية تامة لا ننتظر معها تغيير مناظر، أو إعادة ترتيب، أو ترقب خروج ودخول إلا فى القليل النادر. كل ما هنالك هذه البقع الضوئية التى تتركز على شخصيات المتحاورين. يتنقل المشاهد بعينه من بقعة إلى أخرى ليرى حوارا. أو ينصت إلى (منلوج) تكشف به الشخصية عن أسرارها، وعن مستقبل فعلها وتصميمها.

أكثر من خمسين بقعة ضوء فى المسرحية تحتى أكثر من عقد خمسين مشهدا حواريا. دونما توقف. أتاحت هذه البقع للمؤلف أن يمزج فى مسرحيته بين أسلوب الكتابة للمسرح وأسلوب الكتابة للسينما. المسرحية أشبه بسيناريو فيلم. المشاهد فيه متداخلة، والانتقال بين مشهد ومشهد، أو بين بقعة وبقعة يتم وفق أساليب كتابة السيناريو.

فالفتى-مثلا — يتحدث عن الأمن وعن العدل، وعن الصفات الإنسانية النابعة من قلوب عامة الناس، لتتحول بنا بقعة الضوء إلى (بيبروس) الحاكم. ليحدثنا فى منلوج طويل عن هذه الصفات وعن إيمانه الشديد بها:

«سريرى غابات حراب لكى أصفع وجه اليأس. أتجاوز عذاباتى مؤمنا أنه كى تورق سنابل هذى الأرض لنسد دروب الحزن لابد للوطن أن يشيع فيه الأمن. أن يمتد إلى أطرافه الظل ليحمى اليتامى والأرامل من هجير الفقر. أن نردم هاوية البؤس ليلد الخصب طوفان حب يغمر الكون ويطفئ نار الحقد». (٧)

وهكتور يذكر أندروماك بأن للموتى والأحباب الراحلين طقوسا تسكب لهم فيها القرابين. لينتقل المشهد بعد ذلك إلى مشهد قتلى الحرب اليونانيين وقت الاحتفال بتقديم القرابين. (٨)

وعندما يتحدث الفتى مع زوجته عن التآمر ويذكرها بأن المدينة لها دائما مع المكابرين حكايات. وهذه ليست آخر حكاية تعلو الإضاءة على المتآمرين دايموس. واينيو. ومارس. (٩)

ولقد كانت بقع الضوء هى الوسيلة الأساسية للتعرف على الشخصيات وعرضها. وهذا أدّى بهذه الشخصيات إلى أن تتحدث طويلا. ويطول حديثها لتكشف لنا عن نفسها. وعن أفكارها. مما قد يجلب الملل إلى المشاهد.

لقد أملى هذا التحوير على المؤلف رغبته فى أن يعيش هموم عصره. رغبته فى أن تقول المسرحية شيئا ملتصقا بالجماهير العريضة فى مجتمعه. والكاتب الفنان هو من لا يستطيع فكاكا من الغوص وراء مشكلات مجتمعه وعرضها بصورة فنية. ترى ماهو موقف مؤلفنا من هذه المشكلات فى مسرحيته؟

— ٤ —

عاش المؤلف مشكلات المجتمع المصرى المزمنة مع الحرب والسلام. من هنا كانت هذه المسرحية التى واجهتنا فى سطورها الأولى بالحديث عن الحرب اليونانية الطروادية. وماجرته هذه الحرب على المجتمع من نوازل ومصائب.

وإذا كانت هذه الحرب قد انتهت فأول آثارها عدم عودة حبيب إلى حبيبته. وفقد أم لوحيدها. أو رجل عجوز لابنه. أو زوجة لزوجها. إنها الحرب المدمرة



ومن هنا طرح هذا السؤال نفسه ! أليس هناك من وسيلة غير السيف لحل المشكلات ؟ خاصة إذا كانت هذه الحرب لا لشيء إلا لاستعراض العضلات ، ليعيش الحكام فى لحظة زهو .[10]

والمؤلف لا يفتأ فى مواضع كثيرة يقدم الصورة تلو الصورة التى تصور بشاعة الحرب . فالرجل العجوز ـ مثلا ـ يبكى ولده المقتول قائلا : « بلغنى ياولدى نبأ جراحك .. وكيف أن الصديد أكل قدميك فهويت عليها بسيفك كى تتخلص منها .. ورأيت بعينيك ياولدى الكلاب تأكل قدمك .. تأكل لحمك وأنت حىّ تركض . والموت خلفك نزيف .. لايتوقف .. » .[11]

وهو فى الكشف عن شرور الحرب يعرض لنا النموذج تلو النموذج : الفتى والفتاة ، الرجل العجوز ، الزوجة والطفل ، الأم . كلها لوحات إنسانية تطفح بالتنفير من الحرب والسخط عليها . وهو سخط جعلنا فى النهاية نتعاطف مع الشخصية المحورية الصلبة التى رفضت الحرب ، والتى داست على عواطفها من أجل مصلحة الجماهير . فيدوس يقول : « أنا لا أقف أمام المرايا أفتش عن أوجه الشبه بينى وبين من سبقنى حتى لو كان أبى .. أنا لا تحكمنى وحدة صور المرايا .. تلك الصورة المغسولة الوجه بالدماء .. بالضحايا من أجل لا شىء سوى هامة تشير بعلوها خوفة محارب ! انتصر جنوده فى معارك لاستعادة زوج فاجرة .. والخراب عاص فى خلايا البلاد حتى تداعت .. كلا أيها السادة أنا من أجل امرأة لا أضيع بلادى » .[12]

ولم ينس الكاتب أن يجعل من هذه الشخصية مصممة على خوض الحرب إذا كانت الأسباب جوهرية ، كاستيلاء عدوّ على أرض المدينة .

وإذا كانت مشكلة الحرب والسلام هى المشكلة الأساسية التى أرقت المؤلف فى عمله الإبداعى ، فإن هناك الكثير من الهموم المعاصرة التى حطها فيها . فى مقدمة هذه الهموم التأكيد على الحاجة الماسة إلى إقامة المجتمع الديمقراطى ، فحكم الفرد مهلك ، حكم الفرد يحتكر لنفسه وحده العقل . وبيروس يخاطب قواده : « حرية الحاكم وحده قد تؤدى إلى الدمار .. إلى الموت .. لكن حرية الناس تقتل الخوف .. تسوق إلى العدل .. وثمة أمور تمس الناس هم فيها وحدهم أصحاب الرأى » .[13]

وبيروس الحريص على مصلحة شعبه الذى « يتوق إلى محراث بيد الفلاح ، وشاة تحلب ، وأم تعجن للأطفال خبزا »[14] يقول أيضا : « كى تقهر من المدينة البؤس ليس بأن نصك النقود بالكوم ، وليس بالسرقة ولا بالقتل ، بل أن نوسع منابع الثروة فى مدينتنا لنحقق اقتصاد عدل » .[15]

هذه هى بعض الهموم المعاصرة ، التى سار بها المؤلف فى خط مترابط بمسرحيته إلى الحد الذى أقنعنا بالحرص عليها ، وفتح عيوننا على مصلحة وطننا .

ـ ٥ ـ

هذه مسرحية ذات إطار أسطورى . والمسرحيات الأسطورية أو التاريخية تتيح للمؤلف حرية الحركة فى أن يستخدم كل طاقات اللغة من موسيقية إلى إيحائية إلى دالة . بل إنها تتيح له أن يعبر التعبير الشعرى متى أراد ، وأن يستخدم الشعر على لسان شخصياته . وهذا هو ما حاوله المؤلف فى كثير من أجزائها . قدم لنا الصورة تلو الصورة التى تؤكد على مراميه ومقاصده . الصورة التى تنفر أو الصورة التى تحبب . ولكم وقفت معجبا بكثير من تعبيراته التى بثها فى مسرحيته ، ويطول بنا المقام لو قدمت إحصاء بهذه اللغة الشاعرة ، إلا أننى سوف أكتفى هنا بضرب بعض الأمثلة :

- « وحتى فرح الأرض بالسنابل يغدو رعبا عندما يشق فيها كل يوم ألف قبر » .[16]
- « لا عزاء لى عنه حتى لو تحول العالم كله مناحات عليه ، أو صارت كل الحقول سنابل دمع » .[17]
- « أقود أمامى كل الشوق إليك »[18]
- « يغرس فى رحم الأرض جذور الرفض »
- « يحرثون الأرض كى يقتلعوا الجوع »
- « لا تحاول أن تسجن نفسك فى كهف ، وتظن أنك حبست الشمس »

وبقدر حماسى للغة المؤلف فى كثير من مشاهد المسرحية ، بقدر سخطى على كثير من الأخطاء اللغوية ، والنحوية ، والإملائية ، والأسلوبية المنتشرة فى كثير جدا من سطور المسرحية . على أن هذا السخط قد يقلل منه أن المؤلف غير مسئول عن بعضها ، وإنما تقع المسئولية على عاتق الطابع .

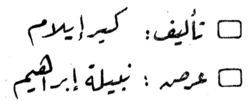
ويطول بنا المقام ـ أيضا ـ لو قدمنا إحصاء بهذه الأخطاء .

وبعد فهذه مسرحية جادة ، أثرت المكتبة المسرحية بعمل مسرحى رائع .

• هوامش

(١) د . عز الدين إسماعيل : قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر ، ص ١٠٨ ، الألف كتاب ، ٤١٢ ، دار الفكر العربى بالقاهرة .
(٢) د . محمد سليم سالم : البدائع ، حـ ١ ، انظر ص ٣٩ ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٥
(٣) نفسه ، انظر ص ٣١ وما بعدها .
(٤) المسرحية ، انظر ص ١٧٤ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ .
(٥) نفسه . ص ٢٤
(٦) نفسه ، ص ١١
(٧) نفسه ، ص ٢٩ .
(٨) نفسه ، انظر ص ١١٦
(٩) نفسه ، انظر ص ١٢٦ .
(١٠) نفسه ، انظر ص ١٧٣ .
(١١) نفسه ، ص ١٢٠ .
(١٢) نفسه ، ص ١٥٩ .
(١٣) نفسه ، ص ١٧٣ .
(١٤) نفسه ، ص ٤٣ .
(١٥) نفسه ، ص ٣٦ .
(١٦) نفسه ، ص ١٧٣ .
(١٧) نفسه ، ص ٢٣ .
(١٨) نفسه ، ص ١٨ .

سيميولوجيا المسرح والدراما



□ تأليف: كير إيلام

□ عرضه: نبيلة إبراهيم

يختلف النص المسرحي ـ بادئ ذي بدء ـ عن كل من القصة والشعر في أن النص المسرحي مرتبط كل الارتباط بفكرة عرضه على خشبة المسرح . وهذا معناه أن النص المسرحي قابل لأن يعالج في أكثر من شكل وفقا لطريقة عرضه ، بل وفقا للزمن الذى يعرض فيه . ومع ذلك فقد ظل النقد المسرحي جزءاً من النقد الأدبي طوال حقبة طويلة من الزمن . فلما نشأ علم السيميولوجيا في العصر الحديث ، التفت بعض النقاد البارزين ، الذين أسهموا بصفة عامة في توجيه نقد النص الأدبي وجهة جديدة ـ التفتوا إلى أهمية الكشف عن خصائص النص الممسرح ؛ أى ذلك النص الذى يخرج من نطاق قيد الكتابة ليقدم في شكل عرض مسرحي .

على أن السؤال الذى يطرح نفسه دائما أبدا هو : إلى أى حد يرتبط النصان ؛ النص المسرحي ، وذلك إذا اعتبرنا العرض المسرحي كله نصا ، والنص الدرامي ؟ وماهو الجوهر الذى يلتقيان عنده ؟

لقد ادعى بعض نقاد الأدب تصريحا أو تضمينا أن الأولوية للنص المكتوب ، أما النص المسرحي فهو ، في كثير أو قليل ، ليس سوى تحقيق للنص المكتوب . فالنص المكتوب يتحكم في النص المسرحي ، لامن حيث إنه يحدد لغويا مايقوله الممثلون فحسب ، ولا من حيث إنه يحدد مسبقا بناء الحركة المسرحية ، ولكن من حيث إنه كذلك يعد هاديا إلى عناصر المسرح الأخرى ، من موسيقى وإضاءة .. الخ . ولهذه الأسباب كلها كان للنص المكتوب الأولوية على النص الممسرح .

على أن مؤلف هذا الكتاب يرى أنه من الحق له أن يدعى ، على قدم المساواة مع الرأى السابق ، أن الأداء المسرحي يقيد النص في كل ماينطق به . فالنص المكتوب لا يتحقق مكتملا إلا عندما يقدم على خشبة المسرح . ذلك أنه من أهم خصائص الحوار المسرحي أنه يشير إلى مجال غير موصوف ، على عكس ماتفعل القصة مثلا . وهذا هو ما يجعل النص الدرامي مشروطا دائما بطريقة عرضه . ويؤكد هذا أن كاتب الحوار المسرحي نفسه يجد نفسه مرتبطا بتصور ما لخشبة المسرح ، ومن ثم فهو يقدم مبدئيا هذا التصور ، وبصفة خاصة حركة الممثل وشكله وقدرته على تجسيد الكلام في المكان المسرحي . ولهذا السبب وغيره ، لاينبغي النظر إلى النص الدرامي بوصفه وحدات كلامية تترجم إلى أداء مسرحي ، بل إنه ـ بالأحرى ـ نسخة لغوية تؤدى إلى تحقيق الكفاءة المسرحية التى تعد الدافع الأول وراء كتابة النص الحوارى .

وإذا دل هذا النقاش على شيء فإنما يدل على أن العلاقة بين النص المكتوب والنص الممسرح علاقة متبادلة ومعقدة ومقيدة ، يتولد عنها تداخل قوى بين النصين ، كما يدل على أن هذه العلاقة المتداخلة علاقة إشكالية وليست مجرد علاقة تلقائية أو سيميترية .

وهذا ما يجعل الحديث عن هذه العلاقة من خلال الكلام الفضفاض أمرا لايخدم النقد المسرحي . ومن هنا يصل الكاتب إلى طرح سؤال مهم في بداية كتابه ، محاولا الإجابة عنه في فصوله المتعددة ، وهو ما إذا كان من الممكن استخدام علم الإشارة (السيميولوجيا) في الربط بين عملية الاتصال المسرحي بعناصرها المختلفة ، والنص المكتوب في وحدة واحدة من التحليل والتفسير . وهو يطرح هذا السؤال لأنه يرى أن الحوار مازال ضعيفاً بين السيميولوجيين الذين يصرفون جل اهتمامهم إلى إبراز كفاءة الأداء المسرحي ، وذلك من خلال حل شفراته المتنوعة ، والنقاد الذين يعنون بتحليل النص المسرحي المكتوب في ضوء القواعد والأسس الدرامية . أما عندما يستخدم المنهج السيميولوجي في تحليل العملية المسرحية بوصفها وحدة واحدة ، تبدأ بكتابة النص وتنتهى بموقف المتفرج الذى ربما يكون قد قرأ النص المكتوب وفهمه من قبل ، وشاء مع ذلك أن يراه ممسرحا ، فإن المحلل عندئذ يضع في تقديره الأصول الدرامية ، وبناء الحركة المسرحية ، ووظيفة الكلام ، وبلاغة الحوار ، مرتبطة كل الارتباط بتحليل شفرات الأداء المسرحي المختلفة ؛ الأمر الذى قد يؤدى في النهاية إلى «بيوطيقا» المسرح التى يمكن أن تكون امتدادا لبيوطيقا الشعر المسرحي عند أرسطو .

وهنا يأخذ الكاتب في عرض أهم الأبحاث السيميولوجية التى تمت حديثا في مجال المسرح ، بهدف مناقشتها وتقييمها .

وقد كان عام ١٩٣١ عاما تاريخيا ، كما يقول الكاتب ، في الدراسات المسرحية ؛ فحتى هذا التاريخ لم تكن بيوطيقا المسرح والدراما قد أحرزت تقدما ملحوظا على الأسس الأرسطية ، إذ كانت الدراما ما تزال جزءا من النقد الأدبي ، في حين ظل المسرح والنظارة غريبين عن الدراسة العلمية المنظمة . وفي هذا العام ، عام ١٩٣١ ، نشر «أتاكار زيخ» بحثه عن «جماليات فن الدراما» ، كما نشر موكاروفسكى بحثه المسمى «محاولة لتحليل بنائى لظاهرة الممثل». ويعد هذان البحثان ، كما يقول المؤلف ، النواة التى دارت حولها أغنى أبحاث عرفها العصر الحديث حول المسرح فيما بين ١٩٣٠ ـ ١٩٤٠ ، وذلك بفضل جهود «مدرسة براج» . وكانت مدرسة براج البنائية قد نمت بتأثير توأم يتمثل في المدرسة الشكلية الروسية ومدرسة «دى سوسير» اللغوية . وهى لم ترث من دى سوسير مشروعه في تحليل كل وسائل الاتصال السلوكى للإنسان من خلال سيميوطيقا عامة فحسب ،

بل أهم من هذا أنها ورثت تحديد مفهوم الإشارة بوصفها وحدة ذات وجهين هما الدال الحسى والمفهوم العقلى أو المدلول . ومن هنا بدأت مدرسة براج تهتم بمشكلة وصف الإشارات المسرحية وإبراز دلالاتها . فالحركة المسرحية ، من وجهة نظر موكاروفسكى ، تمثل الدال ؛ أما المدلول فهو الأثر الجمالى الذى يستقر فى الوعى الجماعى . وقد أسفر اهتمام موكاروفسكى بالحركة المسرحية عن إخضاع الوحدات الجزئية لوحدة نصية كلية ، كما أسفر عن اهتمامه الكبير بالمشاهد ، بوصفه صانع المعنى .

وأساس نظرية مدرسة براج بصفة عامة فى سيميولوجية المسرح ، هو أن المسرح يحيل «الشىء» إلى «مغزى». فالمنضدة ، على سبيل المثال ، عندما توضع على خشبة المسرح ، لاتوضع من أجل وظيفتها النفعية التى نعرفها فى حياتنا العادية ، بل لكى تكون شاهداً من شواهد العالم الدرامى . ومن ثم فإن المنضدة تعد فى هذه الحالة رمزا استعاريا . وهذا مايدركه المتفرج بوعى تام ؛ فكل شىء على المسرح ، وكل حركة ، وكل صوت ـ كل ذلك يعرفه المتفرج بوصفه وحدة ذات مغزى ، تؤدى دورها فى نص مسرحى متكامل .

وخلاصة القول إن جمهور المسرح يكون على وعى تام بأنه يعيش عالم المسرح ، وبأن هناك حقيقة مسرحية مستمرة فى كل لحظة . فالكرسى على خشبة المسرح إنما هو كرسى مسرحى ، وكذلك الأضواء والموسيقى وحركات الممثل . ومعنى هذا أن كل إشارة فى الأداء المسرحى يتحكم فيها الجدل بين المفهوم والماصدق ، أو بين الدال والمدلول . ومن الملامح الأساسية للأداء المسرحى أنه يستخدم إشارات حركية محدودة ليولد منها طاقة غير محدودة للعناصر الحضارية ؛ وهو مايمكن أن يسمى بالطاقة التوليدية للإشارة المسرحية . ثم وضح «فيلتورسكى» بعد ذلك الوظيفة السيميولوجية للحركة المسرحية بأنها علاقة مستمرة ومتبادلة بين الذات والموضوع . فعلى الرغم من أن الممثل هو المحرك الأول للنظم الإشارية ، فإن العلاقة بينه وبين العناصر المسرحية الأخرى لابد أن ينظر إليها على أساس التبادل والتكامل ؛ فقد تتقلص حركة الممثل إلى درجة الصفر ، فى حين تتحرك العناصر الأخرى من حوله ، محققة لاستمرارية التداخل بين الذات والموضوع . وهذا مافعله المسرح الطليعى من إخضاع حركة الممثل إلى أدنى درجة . وفى هذه الحالة تصبح الفعالية الإشارية للأشياء فى مقدمة الأداء المسرحى . وكلما كانت الإشارة غريبة عن المألوف ، كانت أكثر لفتا بمغزاها السيميولوجى للمتفرج ؛ إذ أنها تجعله أكثر وعيا بالحركة المسرحية المتبادلة وعملياتها . وهذا ماسماه «بريخت» بعنصر التغريب Verfremdungseffect فى الحركة المسرحية .

على أن الدراسة السيميولوجية ظلت بعد تلك الفترة الخصبة من نشاط مدرسة براج (١٩٣٠ ـ ١٩٤٠) مهملة طيلة عقدين من الزمان . حتى جاء «بارت» فرأى أن المسرح يعد بحق مجالا خصبا وحقيقيا لتوصيل المعلومات ، وذلك بسبب كثافة لغته الإشارية . فالمسرح يقدم كل أنواع اللغة الإشارية : التقليدية والتشبيهية والرمزية والمعلومة والمضمنة . على أن «بارت» لم يستمر بعد ذلك فى متابعة نظريته .

ثم كان الفضل الأكبر بعد ذلك للسيميولوجى البولندى «كاوزان» فى الاستمرار بميراث مدرسة براج البنائية . ففى بحث له حول «الإشارة فى المسرح» ، أكد أسس مدرسة براج فى سيميولوجية العناصر المسرحية ، وأضاف إلى ذلك تمييزه بين الإشارة الطبيعية والإشارة المصنوعة . فالإشارة الطبيعية هى تلك التى تربط ربطا مباشرا بين السبب والمسبب ، مثل المرض وأعراضه ، أو الدخان والنار . أما الإشارة المصنوعة ، فهى تلك التى تتدخل فيها عملية الزحزحة المستمرة من الشىء إلى المغزى .

على أن أهم من هذا التمييز بين الإشارة الطبيعية والإشارة المصنوعة ، كان تمييز «بيرس» رائد النظرية السيميولوجية الحديثة ، بين الإشارة الأيقونية والإشارة المرجعية والإشارة الرمزية . ولما كان هذا التمييز يرتبط ارتباطا قويا بحسنا الإدراكى لكل أشكال الإشارات ، فقد استقبل هذا التحديد على نطاق واسع دون توجيه أى نقد له ، على الرغم من أنه قد يبدو معضلا فى كثير من الأحيان عند تطبيقه . ذلك أن هذه الإشارات كثيرا ماتتداخل بحيث يصعب التمييز بينها على هذا النحو المحدد . فإذا كانت الإشارة الرمزية ـ على سبيل المثال ـ تتحدد باللغة عند «بيرس» فإنه يمكن القول إن كل شىء على خشبة المسرح يعد رمزاً ، وليست اللغة وحدها . وعندما نتغاضى عن هذا التحديد بين الإشارات ، فإنه يتضح لنا أن كل إشارة على خشبة المسرح ، لغوية كانت أم غير لغوية ، إنما يقصد بها لفت نظر المتفرج وشد انتباهه إلى ما يجرى أمامه على خشبة المسرح ، بحيث يستخلص بنفسه ولنفسه من كل الوحدات المتفرقة مضمونا موحداً .

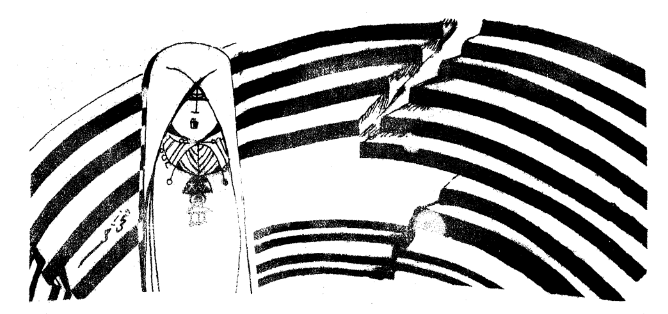
على أن الكلام إلى هذا الحد عن إشارات المسرح ، لم يجاوز البحث فى الوحدات الإشارية فى حد ذاتها . وإذا كانت رسالة المسرح لايمكن أن تختزل إلى وحدات منفصلة ، يمثل كل منها إشارة حركية لها معناها الخاص بها ، فإن تفتيت النص المسرحى إلى وحدات صغيرة من المعنى يؤدى إلى أن يصبح التحليل السيميولوجى للمسرح تحليلا أوليا . أما عندما نضع فى الحسبان أن الأداء المسرحى يمثل وحدة يبحث المتفرج من خلال عناصرها المتفرقة عن قيمتها المحددة ، وعندما نضع فى الحسبان أن تولد المعنى على خشبة المسرح يكون من الثراء والانسياب بحيث يصعب إرجاعه إلى عناصر متفرقة تعلن عن نفسها ، فإنه يتحتم علينا عندئذ أن نبحث فيما يمكن أن نسميه النظام الكلى للأنساق المسرحية . وهذا النظام الذى ينبغى أن نسعى إلى تحديده لا يعنى بكل نظام على حدة فحسب ، بل يعنى أكثر من ذلك بتحديد العلاقات المتداخلة بين الأنظمة المختلفة ، بحيث نصل إلى القواعد التى تسمح للمغزى بأن يصل فى إطار جدلى بين الممثل والمتفرج .

وقد سبق لجورج مونان أن أعلن فى عام ١٩٦٩ أن الاتصال المسرحى يتم على نحو مايتم الاتصال اللغوى بين المتحدث والمستمع . فكما أن الرسالة اللغوية تلغى الحاجز بين المتكلم والمستمع ، كذلك يتم التوحد بين الممثل والمتفرج عندما تصبح استجابة المتفرج هى بعينها الشفرة التى يرسلها الممثل .

على أن النقد الذى وجه إلى هذا الرأى ، من حيث إن عملية التوصيل المسرحى لايمكن أن تكون مباشرة وموحدة بين الممثل والمتفرج ، وإلا كان المتفرجون جميعا على درجة واحدة من الاستجابة ، كان بمثابة التحذير من أن تكون وظيفة اللغة المسرحية هى بعينها وظيفة اللغة العادية .

إن عملية التوصيل المسرحى تنطلق من منبع يطلق عليه المؤلف اصطلاحاً «منبع المعلومات» Source of information . ومن هذا المنبع تتفرع وسائل التوصيل المختلفة ، التى تتمثل فى الصوت ، والإضاءة ، والحركة ، والمكان والزمان المسرحيين . فكل وسيلة من هذه الوسائل التوصيلية لها نظامها الخاص بها ، ولكنها تلتقى فى النهاية من خلال شفرة توحد بينها ، وتحولها إلى رسالة هدفها إدراك المعلومة الدلالية للعالم الدرامى المصنوع . لهذا فإن المتفرج قد يكون عارفا بالنص ، كما سبق أن ذكرنا ، ومستوعبا لمغزاه ، ومع ذلك فهو يذهب إلى المسرح لرؤية النص الدرامى ممسرحاً ، وهو مدرك كل الإدراك أنه لن يعيش الإحساس الجمالى نفسه ، الذى عاشه مع النص المكتوب ، بل يدرك أنه يذهب إلى المسرح ليحصل على مزيد من الحس الجمالى بهذا النص . وهذا الفائض من الحس الجمالى ، أو لنقل الإدراك الجمالى المتميز ، إنما يصل إلى المتفرج من خلال نظم إشارية مختلفة ، لاتقبل الاختزال ، حيث كل إشارة لها نظامها ووظيفتها الخاصة بها ، وعلى المتفرج أن يحولها بعد ذلك إلى دلالات تتجمع وتتراكم حول هدف واحد . وهذا يحتم على المتفرج أن يكون دائم الانتباه وشديد التيقظ لاستقبال كل إشارة على حدة ، واستخلاص المعلومة التى يجدها ذات مغزى فى الأداء المسرحى . وفضلا عن هذا فإن المتفرج يعلم أن المعلومات لا تأتيه منسابة مع تتابع الأحداث زمنيا ، بل إنها تأتيه مفاجئة ومتقاطعة ، وعليه هو أن يرتبها كيفما شاء للوصول إلى المغزى الذى يكونه لنفسه .

وبناء على هذا فإنه من الممكن تلخيص خصائص لغة الاتصال المسرحى بكثافتها السيميولوجية ، التى تأتى عبر قنوات متعددة ومتميزة الخواص ، وبتقاطعها زمانيا ومكانيا ، وتصاعدها دلاليا فى كل لحظة ، وأخيرا بتمركزها حول نفسها .



ولكن إذا كانت عملية الاتصال المسرحى بين خشبة المسرح والمتفرج تتم من خلال قنوات الأنظمة المختلفة ، وإذا كانت هذه الأنظمة يعمل كل منها وفقا لقواعده الخاصة به ، وهى فى الوقت نفسه تسمح بتبادل دلالاتها بين بعضها البعض من خلال مايسمى بالشفرة ـ إذا كان الأمر كذلك ، فإنه ينبغى أن نقف وقفة مع الشفرة المسرحية ، حيث إن الشفرة هى التى تسمح للمتفرج بالعبور بعالم الدلالات من نظام إلى آخر . وهنا يرى الكاتب ضرورة الفصل بين مفهوم النظام System ومفهوم الشفرة Code حيث إن بعض النقاد قد درجوا على الخلط بينهما . أما عند التحليل السيميولوجى للمسرح فإنه ينبغى أن يظل التمييز بينهما واضحاً .

فالنظم المسرحية ، كما سبق أن أشرنا ، هى مستودع من الإشارات والعلامات التى يعمل كل منها وفقاً للقواعد التى تتحكم فى تركيبها الداخلى من ناحية ، كما تتحكم فى اختيارها والربط بينها من ناحية أخرى ، بحيث يكون كل منها على حد السواء قابلا لأن يترجم إلى دلالاته الحضارية . وفى هذا المجال يمكننا أن نتحدث عن كل نظام من هذه الأنظمة على حدة أما الشفرة فهى التى تسمح لوحدة من النظام الدلالى أن ترتبط بوحدة من النظام التركيبى ، أى أنها تمثل مجموعة من القواعد التى تحكم شكل العلاقات بين الأنظمة الإشارية المختلفة .

ولكن كيف يمكن توضيح هذه الشفرة المسرحية ؟ وكيف تتيح الشفرة للمتفرج أن ينتقل ذهنيا من نظام إلى آخر ، حتى يصل إلى الربط الكلى بينها ؟ وللإجابة عن هذه التساؤلات يقول المؤلف إن الشفرة هى ما يعكسه كل نظام مسرحى من نظم ومواقف حضارية ؛ فكل المواقف الاجتماعية الفعالة من الممكن أن تتحول إلى عناصر فاعلة فى المسرح . وبناء على هذا فإن كل إشارة يمكن أن يجمعها مع غيرها ما يمكن أن نسميه بلاغيا بالجناس التام ، كما يجمعها مع غيرها فى الوقت نفسه ما يسمى بلاغيا كذلك بالترادف . فالأنظمة المسرحية إذن متجانسة ومترادفة فى الوقت نفسه ، وذلك بفضل الشفرة الحضارية التى تقرب وتوحد بينها .

أما ما يتحكم أساساً فى الشفرة ، وفى حركة انتقالها من مجال إلى آخر ، فهو منطق الدراما نفسه . فمنطق الدراما يبنى على أساس أن الدراما عالم مصنوع ، يتميز بجمعه بين مجموعة من الخصائص الطبيعية ، ومجموعة من وسائل التوصيل ، ومجموعة من الأحداث والأفعال المرتبطة بزمن محدود . وكل هذه المجموعات من الإشارات تتحد لتكون نموذجاً حضاريا ، لا للواقع نفسه ، بل لما هو محتمل فى الواقع . والعلاقة بين عالم الواقع وعالم المسرح مشروطة بمدى قدرة المتفرج على أن ينتقل من عالم الواقع إلى عالم الاحتمال . والمتفرج يتقبل هذه النقلة ، بل إنه يجد نفسه منغمسا فى عمليتها ؛ لأن عالمه الواقعى هو فى حد ذاته عالم الاحتمالات . ذلك أن فكرة الإنسان عن عالمه لاترتكز على أساس قوانين محددة ، بل هى بالأحرى ترتكز على نظام معرفى واسع ، يتقبل دائما المزيد من النظم الفكرية .

والإنسان نفسه ليس سوى تكوين حضارى قابل لتغييرات مستمرة . وبناء على هذا فإن المسرح يقدم إلى الإنسان الشىء الملح الذى يسعى إليه على الدوام ، وهو البحث وراء المحتمل فى عالمنا الواقعى . ولا يتحقق هذا المحتمل إلا عندما يتغير عالمنا الواقعى ليصبح عالم الاحتمال ، أى عندما ينتقل من الواقع إلى جو التمثيل المسرحى .

فالمتفرج إذن يعلم كل العلم أنه لا يذهب إلى المسرح ليرى شريحة من عالمه الواقعى ، أو ليرى شخوصاً انتقلت من واقع الحياة إلى خشبة المسرح ، بل إنه يذهب إليه ليرى واقعا افتراضيا . وهذا هو الفارق الأساسى بين عالم المسرح وعالم القصة . فعالم القصة قابل لأن يتزحزح على الدوام إلى عالم الواقع ، أما عالم المسرح فهو يقدم بوصفه واقعا افتراضيا ومقنعا فى حد ذاته ، حيث يتم الإقناع ، لا من خلال الوساطة القصصية ، بل من خلال الإطار المكانى « هنا » ، والإطار الزمانى « الآن » ، والإطار الحوارى : « أنا » و « أنت » .

وعندما يغيب الدليل القصصى فى العالم الدرامى ، فإن هذا العالم الدرامى لابد أن يكتشف من داخله ، أى من خلال الإشارات المتعددة المتنوعة. وفى هذه الحالة لابد من أن يؤخذ أمران فى الحسبان : الأول هو المشاركة بين المحتويات الدلالية لنظم الإشارات المختلفة ، والثانى هو التلاحم الدلالى والأسلوبى للحديث المسرحى فى أثناء بسطه الزمنى . فوحدة النص التى تتحرك عبر إشاراته الحركية وغير الحركية ، من أصوات ومناظر وإضاءة ... الخ ، تعتمد بدرجة كبيرة على ظاهرة عبور الشفرة من مجال إلى آخر ، بحيث إن أى معلومة دلالية يمكن أن تترجم منسجمة بشكل أو بآخر مع المعلومات الدلالية الأخرى التى تتولد من الإشارات المختلفة .

وخلاصة القول إن الأداء المسرحى يقدم إلى المتفرج عالماً مصنوعاً ، لأنه يمثل عالم الاحتمال ، عالم « كما لو كان » . وهذا العالم يقف متماثلا مع عالمنا وغير متماثل فى آن واحد ، وهذا ما يدركه المتفرج تمام الإدراك . ولكون عالم المسرح عالما افتراضيا فإنه يسمح باقتحام العناصر الخيالية والمتخيلة لأن تشارك فى الدراما المسرحية ، دون العمل على تخريب قدرة المتفرج على تعرف ما يجرى أمامه . وهذا الاستعداد المهيأ لدى المتفرج ، الذى يحتاج ـ ولا شك ـ إلى تربية ثقافية وأسس معرفية تحصّل بطول الممارسة ، شأنها شأن أى نظام حضارى آخر ، هو الذى يجعل المتفرج يقرأ الأداء المسرحى بلغة المجال الآخر أو البديل ، وهو الذى يجعله يسقط على النص المسرحى تكهناته بالأحداث ، وبالأسباب والمسببات ، ويجعله يملأ الفراغات المعرفية ، وأخيراً يجعله يدرك فى آن واحد التماثل وعدم التماثل بين هذا العالم الافتراضى وعالمه الواقعى .

وإذا كنا قد وصلنا إلى أن المسرح حقيقة مفترضة ، تتحقق أمامنا على نحو طبيعي ، فإن الشخوص المسرحية تصبح عندئذ المربع الأساسي لهذه الحقيقة المفترضة ، كما تصبح المشار إليها على الدوام . وإذا كان إدراكنا لعالمنا الواقعي مشروطاً بمعتقداتنا وخيالاتنا ومخاوفنا . غاياتنا التي نسقطها عليه على الدوام ، فإن عالم الدراما الافتراضي ، المحتمل حميمة ، يكون موضوعاً لمثل هذه الأحوال ، لا من جانب الشخوص التي تعيش بداخله فحسب ، بل من جانب المتفرج الذي يرقبها ويتابع كلامها وحركاتها . ويمكننا أن نقول في النهاية إن منطق الدراما المسرحية ـ على هذا النحو ـ هو المسئول عن تحريك المتفرج في مستويات ثلاثة : مستوى الإثارة التي قد تؤدي إلى الإعلان عنها بالضحك أو غيره ؛ ومستوى تأكيد موقفه من خلال موقف الشخوص المسرحية ، ثم مستوى البحث عن الوحدة الكلية للنص المسرحي من خلال تجميع العناصر المسرحية المتفرقة .

على أن منطق الدراما ليس مسئولاً عن تحريك المتفرج وحده ذهنيا وإدراكيا ، بل إنه مسئول كذلك عن التنظيمات المسرحية الأخرى كافة . فإذا كان عالم المسرح هو عالم الاحتمال ، وإذا كانت معايشة هذا العالم بوصفه حقيقة مفترضة مشروطة بإمكانية مجاوزة عالم الواقع إلى عالم الاحتمال ، فإن كل ما يجرى على خشبة المسرح لابد أن يكون مؤكداً لحقيقة عالم الاحتمال هذا .

وإذا بدأنا بالشخوص المسرحية في أقوالها وأفعالها ، فإننا نجد أن الحديث المسرحي يتركز حول ثلاث علامات لغوية تحقق الوظيفة الأساسية لمنطق المسرح ، وهي تأكيد حضوره . وهذه العلامات اللغوية هي «الأنا والأنت» ، و «الآن» ، و«هنا» . ومعنى هذا أن عالم المسرح يتأكد بحضور الشخوص وحضور الزمان ، وحضور المكان . ولايتأكد حضور الشخوص من خلال تركز الكلام حول موقف الأنا والأنت الجدلي فحسب ، بل يتأكد كذلك من خلال الحركات والإيماءات . فالإيماءة والحركة في هذه الحالة ليست سوى تجسيد للذات الدرامية وعالمها . على أن الممثل لا ينبغي عليه أن يبالغ في الحركة والإيماءة إلابمقدار ما يغذي القيمة التوصيلية للموقف .

وقد سبق أن أشرنا إلى أن لغة المسرح بعيدة كل البعد عن اللغة القصصية ولغة الوصف ، وأنها تتركز حول الحوار الدائم بين الأنا والأنت ، وتضعهما بصفة مستمرة في مواقف متبادلة ، فإذا بالأنا تصبح الأنت ، والأنت تصبح الأنا . وفي هذه الحالة لايؤدي حديث الأخذ والرد دوره المرجعي المتصاعد فحسب (حتى يتكشف الموقف الخاص في الظروف الاجتماعية الخاصة) ، بل إنه يؤدي دوره الدينامي المتصاعد كذلك إلى أن يتحول الجدل بين الأنا والأنت إلى جدل بين عالم الدراما وعالم المتفرج .

وقد سبق للمدرسة الشكلية الروسية أن ميزت في لغة النص بين الحكاية Fabula والفكرة Plot . أما الفابولا فهي الحكاية كما يمكن أن تحكى متسلسلة بالأحداث من بدايتها حتى نهايتها . وأما الفكرة فهي التي تستخلص من نظام القص نفسه بما يحتوي عليه من حذف وتغيير وتتابع ووصف وعمليات تذكر ، إلى غير ذلك .

وإذا كانت الدراما لاتخضع لهذا التمييز ، حيث إن لغة الحوار لاتحكي أو تقص ، فإن لغة الحوار المستمر ، بما تتميز به من تقاطع ، تتطلب ـ مع ذلك ـ من المتفرج التركيز الشديد لكي يصنع لنفسه منطقا للحركة المسرحية التي تفاجئه من هنا وهناك مصاحبة للغة الكلام . وهذا معناه أن المتفرج يصنع لنفسه شبه حكاية ؛ إذ إن هدفه هو الوصول إلى هيكل كلي يحكي مايحدث أمامه .

فإذا شئنا بعد ذلك أن نطرح السؤال الذي ربما طرح من قبل ، وهو : من في الحقيقة المتحدث على خشبة المسرح ؟ هل هو الشخوص الدرامية أم الممثلون ؟ فإننا نجيب بأن الممثل ، بصوته وإيماءاته وشكله ، لابد أن يكون مقلداً للشخصية الدرامية التي صنعها المؤلف من قبل . على أن الممثل ليس وحده في الحقيقة المبلغ للرسالة المسرحية ، بل إن الرسالة تصل إلى المتفرج من خلال الكفاية المسرحية . أي أنها تأتيه مصحوبة بدلالات الأنظمة الأخرى وفي هذه الحالة تصبح لغة الحوار شديدة الكثافة سيميولوجيا ، لالأنها لاتقف وحدها مبلغة الرسالة المسرحية ، بل لأنها ـ كذلك ـ تمسك بمفاتيح الشفرات الأخرى المختلفة ، فإننا بدينامية الحوار نتبادل مع دينامية المكان المسرحي .

وليس المكان المسرحي مجموعة من المنقولات التي تنعكس عليها الإضاءة بشكل أو بآخر ، بل إنه يعد اختياراً سيميولوجيا يحمل مجموعة من الدلالات الحضارية التي تؤكد كذلك عالم المسرح الافتراضي . وقد ظل المسرح متأثرا بالأساس المكاني الثابت فترة طويلة ، إلى أن استطاع المسرح الحديث أن يغير هذا المفهوم لكيلا يحمل التأثير المعماري التقليدي الجامد متسلطا على المتفرج ، بل يدع له فرصة مشاركة الممثلين في تشكيل الحدود المتخيلة وإعادة تشكيلها ، وبذلك يتأكد دور الإدراك الفردي في إطار التجربة الجماعية . وقد ترتب على الخروج على الشكل التقليدي للمكان المسرحي أن برزت العلامات المكانية الديناميكية في الأداء المسرحي ، التي أتاحت فرصة للتحليل السيميولوجي بدرجة عالية ؛ إذ إن المكان المسرحي بهذا المفهوم المتطور أصبح يكشف للمتفرج عن أكثر من بعد : البعد القريب ،والبعد الشخصي ، والبعد الاجتماعي ، والبعد الجماهيري .

ومن المكان المسرحي ، والشخوص التي تتحرك فيه مديرة لغة الحوار فيما بينها ، ننتقل إلى البناء الزمني في العالم الدرامي ، لنرى إلى أي حد تسهم شفرته في تأكيد العالم الدرامي ، عالم الافتراض والاحتمال .

وليست العوالم المحتملة بسيطة ومجرد أحوال ثابتة ، ولكنها مجرى من الأحداث المتتالية تتمثل في مستويات زمنية أربعة . المستوى الأول هو مستوى «الآن» المصطنع ، الذي تعيشه الشخوص المسرحية مع مجريات الأحداث وهذا الزمن حاضر دائما مع دوام حركة الحوار ، ووظيفته الأساسية هي تأكيد حضور عالم الاحتمال .

ثم هناك الزمن الدينامي الذي يحيل الحاضر إلى الماضي . ذلك أن اللحظة التي يشار إليها بوصفها حاضرا لاتتكرر ؛ ومن ثم فهي سرعان ماتتحول إلى ماض يستقبل حاضراً جديدا . ومن خلال هذا الانتقال المستمر من الحاضر إلى الماضي ، ومن الماضي إلى الحاضر ، بشكل متقاطع ومفاجيء ، يبرز التغيير المتوقع وغير المتوقع للأحداث . وهذا الزمن الثاني يمثل في الحقيقة بناء المعلومات الدرامية في إطار زمن الأداء الحقيق .

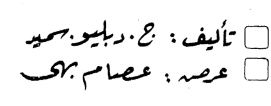
على أن المتفرج سرعان مايمسك بخيط هذا الزمن الدينامي ليحيله إلى نظام متتابع للأحداث ؛ لأنه يريد أن يصنع لنفسه على الأقل تسلسلاً منطقيا من وراء الأحداث المتقاطعة والمفاجئة . وهذا الزمن يرتبط بفابولا الدراما كما سبق أن أشرنا .

ومن هذا الزمن المتتابع الذي يصنعه المتفرج لنفسه ، نصل إلى الزمن الرابع ، وهو الزمن التاريخي الذي يمثل الخلفية الواقعية التي تقف فيما وراء العرض المسرحي .

وهكذا نرى إلى أي حد يسهم البناء الزمني في الكثافة السيميولوجية للمسرح ، فهذه المستويات الزمنية الأربعة تؤكد عالم الاحتمال ومايحدث فيه من متغيرات متلاحقة ومستمرة ، بقدر ماتسمح للمجال الجدلي بين عالم الدراما والخلفية الواقعية .

إن عناصر الاتصال المسرحي بكل أنظمتها تتضافر ، ولاشك ، لتجعل من عالم المسرح ميدانا واحدا تجول فيه كفاءة التحليل السيميولوجي . وبقدر مايكون النص المسرحي مكثفا ، وبقدر ماتكون الإشارات قابلة لأن تترجم إلى دلالات تتبادل مع بعضها البعض ، يتحقق للمتفرج ثقافة اتصالية رفيعة . أما إذا لم تكن الأنظمة المسرحية من الكفاءة بحيث تسمح للمتفرج بالعبور دلاليا من نظام إلى آخر ، وإذا لم تكن قادرة على الكشف عن الحاضر والغائب في إطار موقف حضاري مميز ، فإنها لن تشد انتباه المتفرج ولن تتحقق عندئذ الرسالة المسرحية السامية ، ألا وهي التربية الفكرية الجدلية العميقة .

فاوست فى الأدب



موضوع «فاوست» من الموضوعات الكبرى فى تاريخ الآداب العالمية . ولا تكاد تجد كاتبا كبيراً فى أوربا إلا وطرق هذا الموضوع فى شكل ما من الأشكال الأدبية بوصفه جزءاً خالداً من التراث الروحى والفنى للحضارة الأوربية . بل إن الموضوع قد جاوز حدود أوربا وآدابها ليصل إلى آداب كثير من اللغات الحية ، واللغة العربية مثل واضح على هذا التأثير الواسع للموضوع . وتأثير موضوع «فاوست» ، المباشر وغير المباشر ، فى أدبنا العربى يحتاج إلى وقفة أخرى .

أما عن الكتاب الذى بين أيدينا ، فلا تأتى أهميته من أهمية الموضوع الذى يعالجه ، عن «فاوست» ، واتساع انتشاره فحسب ، بل يضاف إلى هذا أن الكتاب ـ كما يشير المؤلف فى المقدمة ، صادقا ـ يتعامل مع وجوه للأسطورة لم يتطرق إليها أحد من قبل . فإذا كانت هناك دراسات قد أجريت حول الأعمال الأساسية عن «فاوست» ، وعن كيفية نشأة الأسطورة وتطورها ، فلم يدرس أحد من قبل دور الشيطان فى الأعمال المكتوبة عن «فاوست» ، ولا عن كيفية اختلاط شخصية «فاوست **Faust**» بشخصية «فوست **Fust**» الذى شارك فى استغلال المطبعة بعد اختراعها ، بل لم تحاول دراسة ما تتبع الأعمال الكثيرة التى حاولت أن تكمل «فاوست» جوته أو تعيد كتابته .

والكتاب لايتعامل مع كل عمل أدبى على حدة ، ولكنه يتعامل مع الموضوعات **motives** التى تشيع فى الأدب المتصل بشخصية «فاوست» ؛ لأنه لو درس هذه الأعمال مفرقة لضاع جزء كبير من جدة الكتاب وأهميته معا . ومع الاعتراف بعيوب هذا المنهج ، الذى يشتت الحديث عن العمل الأدبى الواحد فى عدة فصول ، فيضطر القارئ إلى متابعته فى كل فصول الكتاب تقريبا ؛ هذا إلى جانب تكرار الحديث عن أعمال بعينها تمثل الأعمال الأساسية فى الموضوع ، والاضطرار أحيانا إلى اختصار الحديث عن عمل أو أعمال أخرى اختصاراً ـ مع الاعتراف بهذه العيوب التى يضطر إليها مَنْ يستخدم هذا المنهج اضطراراً ؛ يظل هذا المنهج ضروريا فى بعض الأحيان ، حين تكون هذه الأعمال كلها ـ أوجلها على الأقل ـ قد درست عملاً عملاً وصارت فى حاجة إلى وحدة موضوعية تجمعها معاً فى إطار واحد .

ولاشك أن الكتاب ، من جهة أخرى ، يطلعنا على صورة تفصيلية لكيفية دراسة تأثير موضوع أسطورىّ أو شعبىّ فى أدب أمة من الأمم أو فى آداب أكثر من أمة معا . فالكتاب فى الحقيقة يدرس كل الأعمال الأدبية الأوربية التى كتبت عن موضوع «فاوست» ؛ وهو جهد لم يكد أحد يقوم به فى دراساتنا الجامعية ـ أو الأدبية بصورة عامة ـ اللهم إلا بصورة جزئية إلى حد كبير .

بعد هذه المقدمة ، التى أعتقد أنها كانت ضرورية ، ندخل إلى موضوع الكتاب ، الذى يقدمه المؤلف بمقدمة يتتبع فيها «تطور أسطورة فاوست من القرن السادس عشر إلى وقتنا الحاضر» . وفى هذه المقدمة نرى كيف تحولت شخصية «فاوست» التاريخية (ففاوست ليس شخصية خيالية محضة ؛ فقد ولد عام ١٤٨٠ وتوفى عام ١٥٤٠ أو ١٥٤١) إلى شخصية أسطورية ، بفضل ماحيك حولها من إشاعات ونكات ، وماداخلها من عناصر حكايات السحر التقليدية ، حتى تضخم الموضوع وأصبح على مايعرف به فى النشرة الأولى (لتاريخه) ، التى نشرها جوهان سبايز **Johann Spies** عام ١٥٨٧ ، رامياً من ورائها إلى الترويج لحكايات السحر ، وإلى الموعظة بتصوير ذلك الرجل الذى حاول مجاوزة الحدود التى رسمها الرب للمعرفة الإنسانية . وقد أعيد نشر (تاريخ) فاوست كثيرا منذ القرن السادس عشر إلى القرن الثامن عشر على أيدى عدة مؤلفين .

وتجدر الإشارة إلى أن هذه المؤلفات ـ التى تعتمد أصلا على الروايات الشعبية ـ هى التى تعرف من خلالها كلٌ من مارلو **Marlowe** وجوته **Goethe** وغيرهما على موضوع فاوست ، فقد ترجمت نشرة «سبايز» إلى الإنجليزية ، وهى الترجمة التى اعتمد عليها مارلو فى مسرحيته «دكتور فاوستوس **Doctor Faustus**» . وفى هذه المسرحية نجد فاوست ـ للمرة الأولى ـ مقنعا نفسيا ؛ فأزمته تكمن فى قدرة الإنسان على التطلع إلى ماهو أكثر من إنسانى ، ممزوجة بوضوح الرؤية التى تمكنه من إدراك أن تطلعه هذا غير ذى جدوى . وربما كان تشكيل «مارلو» لعناصر العمل الشعبى فى هيكل مسرحى متكامل قد أعطى هذه العناصر القدرة على السيطرة ، أو التأثير على الأقل ، فى كل الأعمال التى تلت عن «فاوست» حتى الآن .

وبعد أن حملت الفرق الشعبية المتجولة مسرحية «مارلو» ـ أو نسخة شعبية منها ـ إلى القارة الأوربية ، ظهرت فى الحال أعمال شعبية تقلد عمل «مارلو» ، وإن أعطت أهمية أكبر لعناصر السحر والتهريج . ومن خلال هذه الأعمال تعرّف لسنج **G. E. Lessing** على موضوع «فاوست» ، فكان أول من لفت الأنظار

● **J. W. Smeed, Faust in Literature; Oxford univ. Press, 1975**

فى ألمانيا إلى «الإمكانات الأدبية الجادة» فى الموضوع، فى وقت كان المثقفون الألمان يزدرون فيه الأدب الشعبى «الساذج»، وبخاصة إذا ماكان يحتوى على عناصر سحرية. وقد شفع لسنج دعوته هذه بأن كتب هو نفسه فى الموضوع - فيما يقال - مرتين (وإن لم يبق مما كتب إلا وصف مقتضب وشذرات متفرقة)، واضعا الثقل الأساسى على موضوع التطلع العقلى للمعرفة. ومنذئذ بدأت الأعمال الجادة عن «فاوست» فى التتابع، بأعمال فيدمان P. Weidmann وجوته، كما تبنت مدرسة «العاصفة والاندفاع» Sturm und Drang الموضوع لأنه ألمانى، ولأنه شعبى. وكان الموضوع فرصة للرومانسيين لكى يعرض كل منهم ذاته من خلاله، بل لقد ارتبط «فاوست» فى أعمال كثيرة بالإصلاحيين الألمان وبثورات الفلاحين وبقضايا سياسية واجتماعية فى المجتمع المعاصر.

ولقد جاوز موضوع فاوست حدود الأدب إلى التصوير والسينما والباليه والموسيقى. ومن الطريف أن «فاوست» جوته قد أعيد كتابتها فى لهجة بافاريا، كما كان موضوع فاوست نفحة الحياة لدائرة معارف، وأيضا فقد قدم فى عرض للكلاب فى القرن الثامن عشر، كما وجدت بطاقات بريدية وتماثيل من الصينى لمفيستوفليس!

بعد هذا الاستعراض للأسطورة وتطورها وأثرها العام فى الفنون والأدب يدخل الكاتب إلى فصول كتابه، مخصصا الفصل الأول لـ «فاوست بوصفه شخصية ونموذجا: التغيرات فى التفسير والدوافع»، حيث يتعقب فى هذا الفصل الدوافع المتغيرة التى جعلها كل كاتب حاكمة فى شخصية فاوست. فعلى الرغم من أن المعالجات الشعبية للموضوع كانت خشنة ومحدودة، فقد خصصت قدراً لابأس به لحب الاستطلاع العقلى عند فاوست، وإن كانت قد أدانت هذه الرغبة فى المعرفة، وجعلتها، مع العجرفة والكبرياء والحسد، السبب فى سقوط فاوست بين ذراعى لوسيفر Lucifer، كما كانت هذه الصفات نفسها - فى المعتقد الدينى - السبب فى سقوط الملائكة الأخيار.

هذا فى حين تغيب هذه الرغبة فى الإدانة عند مارلو، على الرغم من دعوته لنا لتأمل موضوع الشر الذى يلقى جزاءه، لأن مارلو استهدف من وراء عمله أن يجعل عجرفة فاوستوس ورغبته فى مجاوزة «إنسانيته» من الأمور التى يمكن التعبير نفسيا عنها. أما كلينجر F. M. Klinger فإنه يتخذ من التساؤل عن المبادىء الخفية التى تحكم الكون، مع أشياء أخرى، نقطة الانطلاق، حيث يأمل فاوست أن يعرف الغرض من حياة الإنسان، والأسباب الكامنة وراء غياب العدالة الأخلاقية.

وحيث يحلم فاوست مارلو بأن يكون نصف إله عن طريق السحر، فإن بطل «الصياغة الأولى لفاوست Urfaust» عند جوته يشعر بأنه شبه إله وهو يحملق فى «علامة الكون»، وينتحل لنفسه وضعا أعلى من الإنسان حين يدعى المساواة مع «رمز روح الأرض». وفى «فاوست» جوته الكاملة يبدو مؤكدًا الانطلاق من حب الاستطلاع العقلى بوصفه دافعاً أساسياً وراء التعاقد مع الشيطان، ولكنه تحول بعد ذلك إلى «الرغبة فى التجربة» أو «النشاط الذى لايكلّ» على نحو يجاوز مجرد حب الاستطلاع. إن جوهر فاوست - عند جوته - هو الحث على القيام بكل تجربة يستطيع الإنسان أن يجربها.

وفى الفترة الرومانسية مالت شخصية فاوست لأن تصبح شخصية مأساوية أكثر منها شخصية شريرة. وبالرغم من هذا وجدت أعمال تميل إلى وجهة النظر القديمة، التى تدين فاوست من وجهة نظر دينية، ولكنها أعمال قليلة نسبيا. فقد أصبح معتاداً أن نرى فاوست وقد صلح وأنقذ. بل إنه ظهر فى بعض الأعمال بوصفه رجلا خيراً ضل طريقه إلى حين، فهناك عدد لا بأس به من صور شخصية فاوست التى تبرزه محاولا فعل الخير بمساعدة شيطانية، على الرغم من أن هذه المحاولات نادراً ما تنجح.

وفى بعض الأعمال الأدبية الأخرى يبدو فاوست ممثلا الصراع بين الرغبات الحسية والدوافع العليا، أو ممثلا روح الشك التى برزت فى القرن التاسع عشر. أما أطرف تنويع حديث على الموضوع وأذكاه، فهو يتمثل فى أن فاوست يستطيع إلى حد ما أن يمثل الإنسان الغربى الحديث إن لم نقل الإنسانية بعامة. وهذه هى رؤية بول فاليرى P. Valéry فى «فاوستى Mon Faust». ففاوست يظهر هنا ضحية الثقافة الأوربية الغربية، حيث كيف على أن يسأل أسئلة حمقاء لاجواب عنها، منهمكا بذلك فى مشكلة المعنى. وفى «مورفولوجيا» شبنجلر Spengler للثقافة الإنسانية توصف حضارة أوربا الغربية بأنها «فاوستية»، بمعنى غلبة النشاط وروح المضاربة وعدم الصبر على الحصر والشوق الرومانسى لكل مالا يمكن الحصول عليه أو تحديده.

وفى تطور متأخر أصبح فاوست مساوياً للعبقرية الألمانية، وأعيد تفسير الأعمال السابقة على هذا الأساس. إلا أن الطريف هو أنه لم تكتب إلا أعمال قليلة تصور فاوست فنانا خلاقا، لا على أساس ارتباطه بالروح الألمانى، ولا على أساس المفهوم العام القائل بأن الفنان يحاول المستحيل. ولقد شاعت حكايات عن بعض الفنانين، تشير إلى أنهم أنجزوا أعمالهم العظيمة بمساعدة الشيطان. وعلى الرغم من شيوع هذه النظرة منذ عصر النهضة، فإنه يبدو من المدهش أنه لم تظهر أعمال أدبية كثيرة تصور فاوست فنانا يتوق إلى الكمال فى المجال الفنى الذى يختاره، ثم يغدو مقتنعًا، وقد فشلت المساعدة غيرالطبيعية، بأن حدود القدرات، والتقنيات الفنية، والمواد، تفرض عليه أن يتخفف قليلا من مثالياته.

أما الفصل الثانى فمخصص للشخصية التى تبدو، فى كثير من الأعمال التى تناولت فاوست، البطل الحقيقى، وأعنى به «الشيطان». والكاتب لايقدم فى هذا الفصل عرضا «لتاريخ الشيطان»، وإنما يهتم، أساسًا، بتطور وظيفة الشيطان وصفاته الأساسية فى الأدب المكتوب عن فاوست فحسب.

ففى الأعمال المتقدمة عن فاوست، وبخاصة المسرحيات الشعبية، التى كان الوعظ الخلقى من أهم أهدافها، نجد الشيطان يلعب أحيانا دور الواعظ الذى يحذر فاوست من مغبة الطريق الذى يسير فيه. وهذا ما انتهجته بعض الأعمال الجادة، حتى إن جوته نفسه يجعل الشيطان يريد الشر دائما، ولكنه يشارك فى الخير برغم إرادته.

ومن الأفكار التقليدية عن الشيطان فكرة أن هناك جيشا من الشياطين المخصصين لمهام إغوائية خاصة، الذين يأتمرون بأمر إبليس. وهى فكرة بدأت من حديث الكتاب المقدس عن روح الغيرة، وروح الكذب، وروح الزنا، وهكذا.. (وهذه الأرواح تمثل غالبا أدوات لأغراض الرب). وما إن ارتبطت فكرة أن هذه الأرواح تجسد خطايا معينة، تغرى الإنسان بارتكابها، بفكرة العهد القديم عن جيش الشياطين، حتى فتح الطريق لفكرة الجيش الشيطانى الذى يهتم كل فرد من أفراده بمواطن ضعف معينة وخطايا محدودة. ومن الطريف أن فيدمان يقول إن الشياطين قسمان، الأصغر قدراً، ويغرون بالزنا والطموح وماإلى ذلك من الخطايا، والأكبر قدراً، ويغرون الانسان باليأس والهرطقة. وبناء على هذا ظهرت بعض القوائم التى تصنف الشياطين. وفى بعض القوائم يظهر شيطان الذكاء Klugheitsteufel، الذى يغرى الإنسان من خلال تطلعاته العقلية وعجرفته، والذى ارتبط فيما بعد بمفيستو Mephisto عند جوته.

وفى تحول آخر نجد الأعمال الأدبية عن فاوست تميل إلى شيطان العهر Hurenteufel إذ تركز على «حياة العهر» عند فاوست. وأذكى أمثلة هذا التحول نجدها فى باليه «فاوست» لهاينى Heine، حيث يغرى الشيطان فاوست برؤية الجمال، ويكون هذا الشيطان راقص باليه. وفى ملاحظات هاينى يذكر النكتة القديمة التى تقول بأن الشيطان هو الذى اخترع رقصة «الجاليارد galliard» المرحة ليغرى المؤمنين ويزعج المتزمتين. وعند ليناو Lenau نجد الشيطان يستخدم الموسيقى لإثارة رغبات ناعمة وداعرة عند فاوست.

ونجد عند مارلو للمرة الأولى الرغبة فى أن يسرق الشيطان الأضواء بالتأكيد على وصفه بأنه ملاك ساقط، وبأنه يحمل الجحيم إلى حيثما يذهب. هذا فى حين

يرتبط مفيستو والصياغة الأولى لفاوست، جوته بالتصور الغريب الذى كونه جوته لنفسه عن نشأة الكون، والذى تأثر فيه بالكتابات الدينية والصوفية والقبّالية Cabbalistic، (والقبالة طائفة يهودية تؤمن بأن الرب تخلص من الشر بخلق العالم، وأن الشيطان يسيطر على الناحية السفلى التى تمثل الشر فى مقابل عالم الخير الأعلى، وأن الأرواح الآثمة تكفر عن إثمها بالتنقل فى أجساد مختلفة عدة مرات حتى تصل إلى الكمال والتطهر. انظر: د. محمد بحر: اليهودية ص ١٦٠ ومابعدها.) كما تأثر أيضا بالتراث الشعبى عن الشيطان. وإذا كان شيطانه الذى يعرف كثيرا، وإن كان لايعرف كل شىء (فهو يعرف أكثر من الإنسان، ولكنه لايبلغ بمعرفة الملائكة الأطهار) ـ إذا كان هذا الشيطان على وفاق مع شيطان رجال الدين، فإنه يعكس أيضا صدى «لحكايات إبليس» القديمة، التى يقف فيها الشيطان منكرا القيمة الأخلاقية للإنسان. والقول نفسه ينطبق على رؤية جوته للشيطان بوصفه شوكة أو مهمازاً يدفع الإنسان إلى اليقظة وعدم الركون إلى الكسل أو الرضا الأخلاقى فى معركته مع الشيطان نفسه.

وعلى الرغم من طرافة هذه النظرة التى تلحظ الروابط بين مفيستو جوته وبين الأرواح الشريرة فى المسيحية وغيرها، أو تراه تشخيصا لقوة كونية، فإنها تظل نظرة جزئية، فمفيستو يعيش حياته الخاصة، ويعرض شخصيته، ويتبنى مزاجا فى الحديث غريبا على نفسه. ولهذا يجب أن يرى بوصفه شخصية مسرحية لها كل مقومات الشخصية المسرحية المستقلة، وإلا تحول فى النهاية إلى هيكل عظمى لا تدب فى أوصاله حياة.

ومفيستو جوته هو نقيض الإيمان والتفاؤل، وتجسيد لروح السخرية، فقليلون هم الذين يمكن أن يهربوا من نظرته التهكمية المريرة. وحينًا تأخذ شخصيات نفسها بالجدية (فاوست)، أو تقع فى العجرفة (بكالوريوس)، أو تتجاهل ماهو واضح (فاجنر)، نجد مفيستو ليؤكد على الحقيقة. وفى النهاية، حين يمتلىء فاوست بالطموحات النبيلة، يكون مفيستو هو الواقعى الذى يرده إلى قَدْره. ومفيستو شيطان حاضر البديهة تجعله بديهته فى بعض الأحيان يضفى على فاوست الحلال والأهمية الذاتية.

ولعل المشكلة الكبرى التى واجهت كل من كتب عن فاوست، هى تجنب جعل الشيطان بطلا للقصة، فهو بما يتميز به من حيوية، ومزاج ساخر، وذكاء، واستمتاع يصل إلى حد السعادة الشريرة بما يفعل ـ كل هذا جعل بعض القراء يرون فيه «البطل»، وأعماهم عن النتائج الموضوعية (الشريرة) لتصرفاته.

وفى مرحلة أخرى لم يعد الشيطان روحا يؤمن الناس بحقيقة وجوده الموضوعى، ولكنه مال شيئا فشيئا لأن يكون مجرد رمز للجانب «المظلم» من الإنسان. وقد يبدو لبعض الناس أن هذا التحول من الشيطان «الموضوعى» إلى شيطان «ذاتى» يمكن أن يرى فى «فاوست» جوته أو مارلو. والحقيقة أننا نجد نقطة البداية عند ليناو. فعلى الرغم من أن مفيستو عنده شخصية مستقلة، وتقوم المسرحية على الصراع بينه وبين فاوست، فإن مفيستو يبدو، للحظات على الأقل، نتاجا لجانب من جوانب فاوست.. وفى حوارهما يبدو فاوست فى بعض المقطوعات وكأنه يحاور أناه الداخلية. وفى باليه هاينى تظهر الشياطين محجبة، وحين يسألهم فاوست عن حقيقة مظهرهم، يردون بأنهم ليس لهم شكل خاص بهم، ولكنهم يظهرون فى الشكل الذى يسر فاوست ويرضيه. وربما فهم بعض الناس من هذا أن الشيطان له وجود مستقل، ولكنه بالنسبة لآخرين أقل خشونة لم يكن يعدو الاعتراف بأن الشيطان لا وجود له إلا فى عقل الإنسان، ثم أصبح بعد ذلك الناطق بالآراء المتشائمة، أو بالآراء الواقعية الساخرة، بما يمثل تحوله إلى مجرد رمز ممثل لصوت الشك فى قلب كل إنسان (عند تورجنيف مثلا).

كل هذا يعدنا للضربات القاتلة التى يوجهها فاليرى وتوماس مان Thomas Mann بطرق مختلفة، للشيطان. فإذا كان الشيطان يسكن عقل الإنسان، فهو يعكس آراءه ومشاعره فى وقت معين، وهو يتغير كما يتغير الإنسان، ويمكن أن يختزل إلى شىء لامغزى له، بل إلى بطلان. وعلى الأقل فإن شيطان فاليرى موجود «هناك»، بمعنى أنه مسموح له بأن يظهر. ولكن مع توماس مان نصل إلى نهاية الطريق، فشيطان «مان» كشيطان إيفان كرامازوف، مجرد هُلاَس، فهو ليس أكثر من رمز مقنع لجانب الشر فى الإنسان. وباختصار، فإن الشيطان فقد الكثير من أهميته، وأمسك الناس عن الاعتقاد فى وجوده الواقعى، بعد أن فقدت وظيفته السحرية أهميتها، إذا ماقورنت القدرات السحرية بما يستطيع العلم تحقيقه بوسائل طبيعية تماما.

ومن الممكن القول بأن الاتجاه المتزايد لإنقاذ فاوست قد شارك فى تقليل قيمة الشيطان، فخلاصه لايتأتى ـ فى أعمال أقل قيمة ـ إلا بتقليص دور مفيستو.

أما عن موقف مؤلفى أعمال فاوست من الطبيعة، فيتابعها المؤلف فى الفصل التالى، حيث نرى مؤلف الكتاب الشعبى لايرى فى الطبيعة إلا استسلامها للساحر فاوست، وإلا عجائبها التى تستخدم لتدهش السذج، ولتأكيد القوة، ولتحقيق الشهرة والغنى أو للانتقام. أما مارلو فكانت رؤيته للطبيعة أكثر رقة وذكاء، على الرغم من أن موقفه منها بصورة عامة جاء غير مرتب، بل كان مخيبا للآمال. هذا فى حين كانت رؤية جوته أكثر اتساعا، فالطبيعة عنده توحى بالعالم المرئى بقدر ماتوحى بالدوافع الغريزية فى الإنسان، وأيضا بالحياة البسيطة بوصفها مقابلا للمدنية «المصطنعة». وفى الجزء الثانى من «فاوست» تتسع الكلمة لتشمل الطرق المباشرة أو غير المباشرة التى تؤثر من خلالها الطبيعة فى العالم الإنسانى، وكيف يشكل الإنسان مواقفه وسلوكه على غرار ما يتعلمه من الطبيعة.

ويستخدم جوته، للتعبير عن موقفه هذا، رموزا متعددة، بداية من اللقاء مع «رمز روح الأرض»، أو رسم شخصية مثل «جريتشن Gretchen» التى تمثل «الطبيعة» التى يفسد حياتها فاوست «المثقف»، ومايشيعه على لسانها من أغنيات شعبية الأصل أو الصياغة، هذا غير الرموز الجزئية مثل «الشجرة الخضراء» و«الثوب الحى».

وتجسد الأعمال الرومانسية المتأخرة عن فاوست شعور العجز فى وجه العالم المرئى للطبيعة. ففكرة أن الإنسان يعيش فى تناغم مع الطبيعة، وأنه يستطيع أن يتحول إليها طالبا التعاطف والراحة والنصح، تنساب بقوة فى الرومانسية الألمانية. ولكن المدهش أن كل الأعمال الرومانسية التى تناولت فاوست قد رفضت هذه المغالطة المجزنة، وفكرة أن الطبيعة يمكن أن تتواصل معنا. لذلك تشيع عندهم صور الصخور والغابات البرية والجداول المتدفقة، ولكنها مسكونة بالخفافيش والضفادع والغربان والبوم والعناكب، وكل الكائنات التى ترتبط تقليديا بالساحرات، والشيطان، والسحر الأسود.

وإذا كانت هناك أعمال عن فاوست أنتجها القرن التاسع عشر، وكانت أكثر تفاؤلا وحسية، ومالت إلى إنقاذ فاوست، بما يعنى بالنسبة للطبيعة انسجام الكون مع الدوافع العليا التى تميل إلى الكرم مع الإنسان ـ فإن فاليرى ومان عارضا أى وجهة نظر تقول بأن لمظاهر الطبيعة «معنى» (بأى مفهوم عادى أو إنسانى للكلمة) أو أنها يمكن أن تستسلم حتى لأكثر الباحثين إصرارا.

ويعالج الكاتب فى الفصل التالى بعض المشكلات التى ارتبطت بموضوع فاوست، من مثل مشكلة «الأسئلة التى لا إجابة عنها»، والتى يلقيها فاوست على الشيطان بعد العقد، ولكن مفيستو لايجيب عنها متعللاً ـ أحيانا ـ بنسيانه «الأسرار السامية» منذ السقوط، وأحيانا أخرى بأن مايعرفه لايمكن الإفضاء به إلا فى لغة لن تكون ذات معنى، أو هى فى الحقيقة مخيفة للإنسان.

ثم يعالج مشكلة «الشَرَك فى العقد» الذى يوقعه فاوست مع الشيطان. وهى جزئية تعرفها الأساطير، فالعقود مع الشيطان غالبا ماتتضمن خداعا من نوع ما: فأحيانا تتحول هباته (من ذهب أو مال أو غيره) إلى شىء لاقيمة له، وأحيانا يشترط الشيطان ارتكاب عدد معين من الخطايا (ثلاث أو أربع) وينسى المتعاقد أنه ارتكب خطيئة أولى بتعاقده مع الشيطان... ولعل أكثر الخدع دورانا فى أدب فاوست تلك التى ترتبط بمدة التعاقد، ففاوست يرهن روحه للشيطان على أن

يخدمه قرينه مدة أربع وعشرين سنة ، ولكن فى نهاية اثنتى عشرة سنة فقط يطالب بحقه ، بحجة أنه خدم فاوست ليلا ونهاراً ، وأنه يجب أن يجازى مرتين .

ولقد وجدت هذه الشراك توجيهات فنية وفلسفية وسياسية فى أعمال كثيرة من أدب فاوست ، تبعا للاهتمامات الفكرية والفنية لكل كاتب .

وتشكل «العناصر السحرية» مشكلة ثالثة ؛ فقد عاش فاوست وتمت أسطورته فى عصر كان كل فرد فيه تقريبا يؤمن بالسحر ، ويؤمن بإمكان التعاقد مع الشيطان ، وبأن الشيطان ومَنْ تحالفوا معه يمتلكون القدرة على التشكل وإزعاج الناس بالسحر ؛ وهو الموقف الذى انعكس بوضوح فى الكتب الأصلية عن فاوست .

أما مارلو فكان الموقف عنده أكثر تعقيدًا وشكا ؛ إذ من المحتمل أنه رغب فى أن يؤخذ الميراث السحرى فى الأسطورة على معنى رمزى فحسب . وكان هذا بداية للموقف الأدبى الجاد من هذا الجانب ، وبخاصة بعد أن توقفت أغلبية المثقفين عن النظر إلى السحر والشيطانيات نظرة جادة . وكما يقول كارليل Carlyle — فإن جوته «استبقى الثوب الخرافىّ للقصة ، ولكنه استبقاه ، من جانبه ومن جانبنا ، بوعى أنه وهم» .

وهكذا تحولت العناصر السحرية فى الأسطورة إلى عناصر رمزية فى كثير من الأعمال الأدبية الجادة ، فى حين استبعدها آخرون نهائيا ، على الرغم من أنها من الملامح المميزة للقصة ، وتحول بها آخرون إلى مجرد حلم ، أو عالجوها فى سخرية . والحقيقة أنه بدون أىٍّ من هذه المواقف فإن استبقاء العناصر السحرية يصبح مخاطرة .

أما الخلط الذى حدث بين شخصية فاوست وشخصية فوست ، الذى شارك فى استغلال المطبعة بعد اختراعها ، فكان — فى رأى المؤلف — نابعا من التشابه الواضح فى الأسماء ، ومن المظهر الغريب الذى كان يظهر به فوست وهو يبيع نتاج المطبعة الأولى فى الأسواق ، ومن ظهوره هو وشريك له فى مظهر واحد وفى أماكن مختلفة فى نفس الوقت ، هذا فضلا عن خداعه لمن يشترون مطبوعاته وادعائه أنه إنما يبيع مخطوطات قبل أن ينتشر أمر المطبعة . وربما أثرت أيضا شائعات كاتبى المخطوطات عنه ، إذ أن سوقهم كانت قد أخذت تكسد . وبصفة عامة كانت الظروف كلها تساعد على اتهام فوست بالسحر ، ثم على الخلط بينه وبين الدكتور فاوست . ولكن ما إن انصرم القرن الثامن عشر حتى أصبح كثير من الكتاب ينكرون أن فاوست وفوست شخص واحد . وبالرغم من هذا فقد تمسك بعض الكتاب بأن فاوست هو مخترع المطبعة وليس مجرد مستغل لها ، لأن هذا يضيف بُعداً جديدا لأعمالهم ، أو لأنه ، ببساطة ، يتيح الفرصة لنكتة هزلية أو اثنتين . وأيضا فقد استغل بعض الكتاب هذه النقطة فى الهجوم على الإنسانية وثقافتها (كما عند كلينجر مثلا) ، فى حين استغلها بعضهم — على العكس من ذلك — للدفاع عن الاختراع وفائدته ، بل جعلوا منه منفذاً لخلاص فاوست (كما فعل موللينج Mölling وستولت F. Stolte ، مثلا) .

ثم ينتقل البحث بعد هذا إلى دراسة ظاهرة تبادل التأثير والتأثر بين «التراث الشعبى والتراث الأدبى» ، التى تعد أسطورة فاوست وأدبه من أطرف أمثلتها . فتقديم شخصية فاوست بدأ شعبيا ، بالحكايات الشفوية ، ثم الكتب التى جمعت أخباره الشائعة ، ومسرحيات العرائس ، والعروض المسرحية الشعبية . وقد استهدفت جميعا مزيجا من الترويح والوعظ ، كما جمعت بينها جميعا خشونة التركيب الفنى .

وما إن وصل الموضوع إلى مارلو ، وأعاد تركيبه فنيا وفكريا ، حتى استعادته الفرق المسرحية المتجولة لتنشره فى انجلترا وألمانيا — بخاصة — ليلتقطه لنسج من مسرحيات العرائس ويعالجه أدبيا ، ويدعو غيره من الأدباء إلى متابعته فى هذا . ونجد الذين نفسه لمسرحيات العرائس فى معالجات مالرمولر Maller Müler لفاوست ، وربما يدين للكتب الشعبية أيضا . أما «الصياغة الأولى لفاوست» جوته فإن ظروف كتابتها تشير إلى أن روابط الموضوع بالأسطورة واهية جدا ، ولكنها ثانوية . أما فى الجزء الثانى من «فاوست» فإن هناك عناصر مهمة التقطها جوته من مسرحيات العرائس ، وكان لها أثر فى خطته .

وقد حاول القائمون على عروض العرائس الاستفادة من هذه المعالجات الجادة ، فحاولوا أن يأخذوا بعض عناصرها لمسرحهم الشعبى ، ولكنهم — فى الواقع — لم ينتجوا شيئا ذا قيمة . هذا فى حين أن عملين من أحفل أعمال القرن العشرين بالمغزى يستعيدان التوازن بالعودة إلى المنابع العتيقة ، الشعبية ، ليجدا هناك روحا أصيلا مكنهما من توجيه العمل توجيها جديداً : ونعنى بذلك عمل توماس مان وهانز أيزلر H. Eisler

ويخصص المؤلف بعد ذلك فصلا للأعمال التى كُتبت تقليدا «لفاوست» جوته أو استكمالا لها . ففاوست جوته مارس تأثيرا يفوق تأثير أى عمل مفرد فى اللغة الألمانية .

وقد اتخذ هذا التأثير طريق التأثر بالشخصيات ، وبخاصة شخصية جريتشن ، ثم شخصية الشيطان ، الذى جرت محاولات كثيرة للحاق بلهجته الذكية الشاكة .

وقد امتد هذا التأثير أيضا إلى النقد الذى وجه إلى الجزء الثانى بخاصة ، من وجهة نظر دينية أخلاقية ، ومن وجهة نظر جمالية معا . وقد تركز الهجوم على «الآلية» الكاثوليكية وعدم ملاءمة ألوان النشاط التى قام بها فاوست للتكفير ، كما أسهب المهاجمون فى الحديث عن غموض هذا الجزء ، وعن طبيعته المجازية المسرفة ، وأحيانا عن افتقاده للجدية .

لهذا كله وجدت محاولات لإعادة صياغة الجزء الثانى صياغة شعبية ، جاءت تافهة ومبتذلة . كما جرت محاولات كثيرة لإعادة كتابة هذا الجزء أو إكماله بجزء ثالث . وكانت كل المحاولات مدفوعة بالشعور بأن فاوست — عند جوته — لم يكن يستحق الخلاص . غير أنه لايكاد يثبت لعمل جوته من بين هذه الأعمال إلا تلك المحاكاة الساخرة لفيشر Vischer ، وإلا مسرحية «فاوست والمدينة Faust and the City» للكاتب الروسى لوناتشارسكى Luna Charsky ، التى عالج فيها بجدية واحترام حلم فاوست بتأسيس مجتمع جديد على أرض عذراء .

ونصل ، بعد ، إلى اللقاء بين «فاوست ودون جوان» ، اللذين كانا منذ البداية شخصيتين منفصلتين ، بل متناقضتين . فأين فاوست المستغرق فى دراساته وتأملاته من دون جوان الذى يتسكع تحت الشرفات ! ولكن ، أليس فاوست مضافا إليه دون جوان يساويان : كل إنسان ؟ وهذه هى النتيجة التى توصل إليها الكثيرون بعد متابعة طويلة لكلتا الشخصيتين .

فكما هو معروف ، ظهرت أسطورة دون جوان للمرة الأولى فى «ساخر أشبيلية El-Burlador de Sevilla» ، التى تعزى إلى ترسودى مولينا Tirso de Molina ، والتى نشرت سنة ١٦٣٠ وربما قبلها . وقد انتقلت الأسطورة فى سرعة من أسبانيا إلى إيطاليا لتصبح — فى خمسينيات القرن السابع عشر — جزءاً من مخزون الكوميديا الارتجالية الإيطالية Commedia d'allarte وعن طريقها انتقلت إلى فرنسا . وهناك قدم موليير مسرحية عن «دون جوان» ١٦٦٥ ؛ وفى العقدين الأخيرين من القرن كانت نسخ ألمانية شعبية لموليير تمثل فى كل من ألمانيا والنمسا . وطوال القرن الثامن عشر كان هناك مزيد من المسرحيات المختلفة ، التى تتميز بالحسية ، وتعتمد على مصادر فرنسية أساسا ، وربما على مصادر إيطالية أيضا . فى نهاية القرن الثامن عشر استعاد الأدب الجاد الأسطورة مرة أخرى بأوبرا «دون جيوفانى Don Giovanni» لموتسارت ، وما أثارت من مناقشات وتفسيرات .

وقد جرى اللقاء بين فاوست ودون جوان على مستويين : الأول فى مسرحيات العرائس ، التى أصبحت تعبر عن مواقف متشابهة فى حياة الشخصيتين بمقطوعات واحدة . والثانى حين نشر هوفمان Hofmann «دون جيوفانى» ، وصوره على أنه يحاول ، مثل فاوست ، أن يكون أكثر من بشر ، وأن يحوز على الأرض أكثر

مما يجوز لأى بشر فانٍ . واعتمادا على هذا التفسير اقترب دون جوان من فاوست ، بل أصبح نموذجا ثانيا من فاوست .

وبالرغم من هذا الشعور المتنامى بالتقارب بين الشخصيتين على نحو ما . هذا الشعور الذى دفع عددا من الكتاب إلى تخصيص عمل لكل شخصية ، فإن الشخصيتين ظلتا متناقضتين ، فاوست بغلته العقلية التى لاترتوى ، ودون جوان بشهواته «الطبيعية» النهمة . ولكن زاد القرب بينهما فى أعمال أخرى ، كما نجد فى أعمال ليناو وتولستوى ، كما وصل تأثير هوفمان إلى فرنسا فظهر فى صورة دون جوان عند كل من موسيه وجوتييه .

وفى القرن العشرين ظهر عملان استهدفا تخليص دون جوان من العاطفية الرومانسية ، وأبرز كلاهما الدنجوانية بوصفها مرحلة مراهقة فى تطور الإنسان . هنالك يظهر دون جوان وهو يتخلص من هذه المرحلة ويصبح ، فى كل حالة ، أكثر شبها بفاوست منه بدون جوان . فى «الإنسان والإنسان الأعلى **Man and Superman**» لبرناردشو ، يدرك دون جوان أن عبادته للمرأة كانت تعتمد على وهم رومانسىّ ، وأنه كان هو المطارَد ، وأنه مجرد ضحية للظروف البيولوجية .. ويحمل دون جوان عند ماكس فريش **Max Frisch** ملامح قريبة من ملامحه عند شو ، ولكنه يبعد فى عدم الرضا . فدون جوان فريش يعد مطاردة المرأة نوعا من السكر ينبغى التخلص منه للوصول إلى الهدف الأسمى . وهدف دون جوان هو المنطق الخالص ، المطلق العقلى ، فهو نموذج أقرب إلى فاوست منه إلى كازانوفا .

وأيضا فقد جُربت الحركة فى الطريق العكسى . أعنى الوصول بفاوست إلى مشابهة دون جوان . ففى «فاوست» ف . مارلو **F. Marlow** نجد فاوست يتحول ، فى محاولته استكناه أسرار الطبيعة ، من فهم الحياة إلى الاستمتاع الحسىّ بها .. وما يبدو أن المؤلف يحاول أن يوحى به هو أن بحث فاوست عن المعرفة ، والقوة ، وأسرار الطبيعة ، وبحث دون جوان عن الحب ، هما مظهران لروح واحدة .

ويضيق المجال عن الوقوف عند الأعمال الكثيرة التى تبنت أيا من هذه الاتجاهات أو عند رأى المؤلف فيها . فمن الواضح أن الأعمال التى جعلت من فاوست دون جوان ، وهى كثيرة ، قد حولته إلى شخصية تافهة . ففاوست يجب أن يكون شخصية معقدة بوصفه تجسيداً للفردية المتمردة للإنسان الغربى ، وللبحث عن التحقق الذاتى فى كل أشكاله . فالتقليل من أهمية قضية المعرفة ، وتجاهل أو تضاؤل شأن التعطش إلى القوة والآثار المرتبطة بها ، والتركيز على الشهوانية ــ كل هذا يحط من قدر فاوست . وكل الكتاب ذوى الشأن الذين قدموا الجانب الشهوانى من فاوست ــ مارلو وجوته وليناو ونورنبرج ومان ــ مزجوا هذا العنصر فى الشخصية بوصفها كلا . بينما فى أعمال أقل شأنا ، نكاد نسمع تنهدة ارتياح إذ يخضع كتابها السؤال الصعب عن عدم الرضا وحب الاستطلاع الذى لايريح ، لصالح موضوع الشهوة عند فاوست ، وهو موضوع ذو متطلبات عقلية أقل .

وهكذا ، فإن الجانب الأعظم من الأعمال التى صَورت دون جوان مشابها لفاوست ، أو العكس ، هى أعمال إما متكلفة أو مضطربة ، وقليل فقط من هذه الأعمال ــ بينها أعمال ليناو ونورنبرج وشو ــ قد نجح فى إضافة بُعد جديد بتصوير إحدى الشخصيتين فى رباط مع الأخرى ، بل من المحتمل أن هذا الارتباط ، فى الأعمال الأخرى ، أضر أكثر مما نفع .

ويثير المؤلف فى الفصل الخاص بـ «فاوست والعلم..» قضية ضآلة تأثير المنجزات العلمية التى شهدها القرنان الأخيران فى الأعمال التى تعالج أسطورة تهتم أساساً بتصوير الرغبة العارمة للإنسان فى المعرفة ، والتجربة ، وفى اكتساب اليد العليا على بيئته . وحتى الثورة الصناعية ، التى أحدثت فى المحيط الطبيعى للإنسان تغييرات يصعب التغاضى عنها ، نادرا ما أشير إليها .

وتعليلا لهذه الظاهرة يرى المؤلف أن الفن هو نتاج الفن ، وأن أى وجهة نظر تعتمد فقط على رصد الاستجابات والتجارب فى عمل فنى دون أن تضع فى حسبانها التقاليد الفنية ، هى وجهة نظر قاصرة وساذجة . ولكن مايثير المشكلة ، هو أننا ننشد فى الأدب بخاصة ، فى كل استغلال للتراث ، استجابة لشىء ما فى عصر الكاتب أو بيئته . أكثر من هذا ، فأنا ــ يقول المؤلف ــ لا أقترح أنه يجب أن يكون فاوست «معاصرا» ليكون قيما . فإن معالجات هذه الأسطورة ، بطبيعتها ، يتوقع منها أن تقع على مشكلات خالدة ، أكثر مما يتوقع فى أى أعمال أدبية أخرى . ولكن حتى المشكلات الخالدة ــ بل هذه المشكلات على وجه التحديد ــ تحتاج باستمرار ، إلى مراجعتها وإعادة تقديمها كلما زادت المعرفة البشرية وتغيرت بيئة الإنسان .

ولايمكن إغفال أثر «فاوست» جوته ، والمناقشات التى أثيرت حولها بخاصة ، فقد جعلت من فاوست فى خيال أغلب المثقفين الألمان «نموذجا آخر لدون جوان» ، يميزه النشاط الذى لايهدأ ، أكثر مما يميزه حب الاستطلاع الذى لايرتوى . كما أن انفصال العلم عن الشعر ، وجعلهما ثقافتين متمايزتين ، كان له أثره أيضا ، هذا فضلا عن الشعور بأن المشكلات التى يطرحها العلم الحديث وتطبيقاته لاتناسبها أسطورة عريقة من طراز أسطورة فاوست . وأهم من هذا كله أن أغلب الذين مارسوا الكتابة من الألمان فى منتصف وأواخر القرن التاسع عشر كانوا من البرجوازيين الذين اهتموا بالدرجة الأولى ــ فى كتاباتهم ــ بمشكلة معيشة الفرد فى مجتمع ، فاهتموا بالتوفيق بين النزعات الفردية ، الجمالية والعملية ، وبين مايطلبه المجتمع من الفرد من التزامات .

ولايعنى هذا أن الاهتمامات العلمية منقطعة فى أدب فاوست ، ولكنها قليلة فقط ، إذ نجد مثلاً رواية «عام ٢٤٤٠ **l'an 2440**» لمرسييه **Mercier** ، و«فاوست وبروميثيوس» لهانجو **Hango** ذات الطابع الداروينىّ . وبعض أعمال من القصص الخيالى العلمى . والحقيقة أن العمل الذى يعالج أهم المشكلات التى يطرحها العلم الحديث وتطبيقاته ، ليس من أدب فاوست ، وهو مسرحية «حياة جاليلى» لبريخت ، حيث تبحث فى الصراع بين العلم والسلطة ، والعلاقة الحميمة بين العلم البحت والعلم التطبيقى ، وواجب العالم فى التأكد من أن كشوفه لايساء استخدامها .

وبهذا ينهى المؤلف فصول الكتاب ، التى أتبعها بعدة ملاحق ، أهمها الملحق الأول عن «الشخصيات المرتبطة بفاوست» ، من مثل اليهودى التائه ، وإيكاروس ، وبروميثيوس ، وقابيل (الذى لبس ثوب البطولة المتمردة على العبودية للرب وعلى حدود الحالة الإنسانية عند الرومانسيين) ، وفرانكنشتين ، وشخصية «مانفرد» عند بايرون .

ثم يتبع هذا كله بثبت كامل للكتب الأصلية عن فاوست ، والمسرحيات الشعبية ومسرحيات العرائس وقصائد «البالاد» ثم المعالجات الأدبية لموضوع فاوست ، وكلها مرتبة ترتيبا تاريخيا . وهو يفعل الشىء نفسه مع الأعمال المتصلة بدون جوان منفصلا عن فاوست أو مرتبطابه ، ثم يذكر المراجع العامة . والحقيقة أن هذا التصنيف للملاحق يضاعف من فائدة هذا الكتاب ، ويجعل من المستحيل على أى دارس لأدب فاوست ، وحتى أدب دون جوان ، أن يتجاهل هذا الجهد العظيم ، بل ويضع أمام باحثينا مثالا يحتذى لما ينبغى أن يكون عليه البحث العلمى الجاد .

ولعل غنى المادة التى يحويها الكتاب قد اتضحت ، واتضح أيضا التنوع الشديد فيها ، وقد حاولت توصيل أكبر قدر يتيحه المجال من هذه المادة بأمانة ، مع الالتزام الكامل بمنهج الكتاب ووجهة نظر الكاتب . ولعل القارىء ــ بعد أن يفرغ من مادة الكتاب ــ يتساءل : ماذا لو اقتصر المؤلف على دراسة الموضوع فى جنس واحد من الأجناس الأدبية ؟ إذن لأعطانا صورة أكثر تركيزا وأعمق تناولا ، ولأعطانا صورة أوضح للأعمال التى تناولتها الدراسة ، وهى كثيرة جداً ، وخصوصا أنه ــ مدفوعا بالتنوع فى الأعمال التى تناولها ــ قد أهمل الكثير من الجوانب «الفنية» فى هذه الأعمال ، لاهتمامه الأساسى بالتطور «الفكرى» للموضوع .

 من ستانسلافسكى إلى اليوم

☐ تأليف : جيمس روس . إيفانز
☐ ترجمة : فاروق عبد القادر
☐ عرض : أسامة أبو طالب

«من أركان العالم المختلفة ، ونتيجة ظروف لانعرفها حق المعرفة ، يحدث أن يفكر عديد من الناس فى عدد من المجالات المختلفة حول قضايا الفن على نفس الأسس الطبيعية للإبداع ، وحين يلتقون تأخذهم الدهشة لهذا الطابع المشترك بين أفكارهم جميعا » ـ ق . ستانسلافسكى .

تأسيسا على هذه الفكرة ، يواصل «جيمس روس ـ إيفانز» ـ مؤلف هذا الكتاب ـ بحثه عن «التجريب» فى المسرح الحديث ، تاريخه ، واتجاهاته ، وعلاقته بالتراث ، ثم مستقبل ماهو قائم منه . وهو فى كل ذلك يتمثل كل المحاولات السابقة والحالية ، داخل إطار واحد من «العمل» ، يدهشنا بكونه مشتركا فى النظرة إلى «الماضى» و«التراث» ، حيث المسألة ـ كما يراها «يوجين يونيسكو» ـ هى «إعادة اكتشاف الأشياء» . ذلك أن «مانكتشفه أهم مما نبتكره ، بل إن الابتكار فى حقيقته ليس سوى اكتشاف أشياء أو إعادة اكتشافها» .

ومن هنا اهتمت فكرة «التجريب» ـ أيضا ـ بما يسمى «بالحس التاريخى» ، ذلك الذى يحدده «ت . س إليوت» بأنه ليس الوعى الحاد بالماضى فحسب ، بل إعادة اكتشافه فى «الحاضر» وإحياؤه فيه ، حين يحتوى عقل الفنان «عقل أمته» ، وحين يعيش الأجداد فى دمه .

وكما يقول «جيمس روس ـ إيفانز» : إن الحس بالتاريخ يخلق حسا بالطرافة ، بل حسا بالتواضع كذلك ، حيث نصبح أقل ميلا لأن ننسب لأنفسنا تكنيكات أو اكتشافات معينة» . وإذن فقيمة «التجريب» نفسه بوصفه عملية اكتشافية ، تنتفى كلية لو أنها اقتصرت على مجرد تقديم «الفكرة» ـ الجديد فى «تفصيل» من تفصيلات العمل المسرحى ، دون ربطها «بكل» موحد ذى هدف ، يرتبط كل الارتباط بالأسلوب أو «التكنيك» المستخدم من أجله ، ويتعلق بتحقيق «رؤية» مقنعة كل الإقناع على الأقل بالنسبة لمعتنقيها والمناضلين من أجلها . ومن ثم فإن كل البدع الجزئية القاصرة لاترقى إلى مستوى «التجريب» مثل بدعة إضاءة الصالة ، أو دمج الجمهور فى الممثلين ، أو أية حالة أخرى من حالات الغرابة المنظرية أو الأدائية . وسوف تظل هذه المحاولات ـ كما وصفها «ستانسلافسكى» ، وفى أفضل حالاتها ـ «مجرد ثورة منظرية ، لاتستطيع أن تتجاوز حدود المنظر» .

كل ذلك لن يتأتى إلا إذا أصبح «العمل التجريبى» متواصلا مع «جذوره» من التجارب الماضية ، واعيًا بها ، ليس مجرد «اندفاعة أو فورة فى العمل» ، حيث يصبح «النظر إلى الوراء» ، إلى «التجارب الماضية» ، ومعرفة ماتم إنجازه شرطا يعمق «الإحساس بالتراث» و«بجذور الفرد المجرب نفسه» . وذلك هو ما ـ مثلته بحق ـ تجارب العقول المبدعة ، أمثال «جروتوفسكى» و«بريخت» ، أولئك الذين يعرفون «دينهم للماضى» ، ويقيمون «بناءهم الخاص» على الأسس التى وجدوها قائمة حتى حين يتقاطعون معها أو يجاوزونها

ويتناول هذا الكتاب «تاريخ التجريب» ويرده إلى أصوله ـ حتى السابقة على ستانسلافسكى ـ تلك المتمثلة فى عروض مسارح الشرق الأقصى أو العروض اليونانية نفسها.ويعرض المؤلف لستة عشر مسرحا تجريبيا ـ أو كانت تجريبية فى وقتها ، قياسا إلى «الماضى المسرحى» ـ يبدؤها بستانسلافسكى فى «مسرح الفن» بموسكو وينتهى بها إلى «مسرح القلب» عند المخرج «روى هارت».أما بالنسبة إلى ستانسلافسكى فقد قامت فكرة التجريب عنده ـ على عكس ماهو شائع ـ على ضرورة «هدم الواقعية» فى مقابل الاهتمام «بالحياة الداخلية للممثل وبإبداعه الداخلى» . لقد وعى ذلك المخرج العظيم أنه قد وقع فى شرك الواقعية ، نفسها ، تلك التى قام لتحقيقها ، وبدا له المسرح فنا متخلفا إذا ما قورن بالفنون الحديثة كالتصوير والموسيقى والنحت.ومن هنا أدرك أنه لكى يقوم فن جديد ، لابد من ممثلين جدد ، ممثلين من نوعية مختلفة ، يستخدمون تكنيكا جديدا كل الجدة . ومن ثم كان اتجاه ستانسلافسكى إلى الممثل بالدراسة ، بحثا عن قدراته وتحديا لها ، فجاوز «حدود المنظر» ، «مجرد «الثورة الشكلية» الجزئية القاصرة» ، إلى دراسة القدرة على «الإبداع الداخلى» لدى الممثل» وقاده ذلك إلى عالم «المضمون الداخلى» ، ومنه إلى الكشف عن أسلوب للأداء بطريقة جديدة على خشبة المسرح . ثم أصبح ستانسلافسكى نفسه «ماضيا أو تراثا» يحيا فى كل التجارب الجديدة ، ويستفاد به فيها ، حتى وإن قامت على أساس من معارضته أو مناقضة مفهوماته .

بعد ستانسلافسكى ينتقل «التجريب» إلى «نيقولا مايرهولت» تلميذه ومعاصره ، الذى لم يبدأ تجريبه من فراغ بل اعتمد على ماأصبح مستقرا من عصره وفى أوانه ، منطلقا فى إخراجه من منطلقين أساسيين :

الأول : هو اكتشاف «فكر المؤلف» .

والثانى : هو تقديم هذا الفكر فى شكل مسرحى أسماه «لعبة المسرح» «على أساسه يقوم العرض المسرحى كله .

وقد تمثلت ثورته على «الواقعية» فى هدف أساسى محدد، هو ألاينقل المشاعر الفردية لشخصياته، بل ينقل «خلاصة» نقية للانفعالات. وبدلا من تحديد الملامح الفردية للجماعات - كما كان يفعل «مسرح الفن» - جعل **مايرهولت** جماعاته تتحرك فى كتلة واحدة متناغمة، مثل معمار ينتمى إلى العصور الوسطى. وفى سبيل ذلك جرّب أن يستخدم الستائر بدلا من المناظر المسرحية، وأن يبقى أنوار الصالة مضاءة مثل أنوار الخشبة، حتى يرفع من حرارة الجمهور، ويتيح للممثل أن يعايش الأثر الذى يحدثه فى الجمهور، وأن يراه أيضا، واقترب كذلك من تكنيك عروض الـ[illegible]ك وصالات الموسيقى، مؤمنا أن «الأداء الصامت» أرقى من الكلمات التى هى مجرد «زخرفة على الحركة»، وهو فى كل ذلك كان يسعى إلى فكرته المثالية عن العرض بوصفه عملية «مسرحة» أو «تمسرح» الهدف منها هدم أية محاولة لخلق الحقيقة على المسرح.

وأيضا لم يكن «**مايرهولت**» منطلقا بتجريبه من الفراغ، بل مستندا إلى جوهر المسرح كما يتمثل فى مسرح «**الكابوكى**» اليابانى أو مسرح «**كاتاكالى الراقص**» فى الهند، ثم إلى آراء «**بافلوف**» عالم النفس الروسى، وصاحب نظرية الأفعال الشرطية الشائعة المعاصرة له. إن مهمة المخرج فى نظره كانت ويجب أن تكون - هى أن «يعمل بوعى على إثارة مستدعيات جمهوره المعروفة، حين يعلمون أنهم مدعوون للمشاركة»، هذا الجمهور الذى وجد كى يرى مايريد له المخرج والممثلون أن يرى، لاغير، ثم تبلورت نظريته فى نوع من «التدريب البيوميكانيكى»، يتم فيه إكساب الممثل مهارة الرياضيين ولاعبى الكرة، وتحويله إلى آلة حية فى نفس الوقت. أما هذه التدريبات فهى لون من الرياضة البدنية، الهدف منه هو تنظيم الاستجابات الانفعالية والعضلية للممثل حتى يصبح مثل «الراقص»، كل حركة يقوم بها وكل إيماءة محسوبة ومنضبطة وتلقائية. هذا بالإضافة إلى تدريبه على استخدام «المكان» حوله والإلتزام بتجديد علاقات مكانية بينه وبين زملائه الممثلين وبين الموضوعات من حوله. ومن ثم فقد طالب «**مايرهولت**» ممثليه بأن يستبعدوا نهائيا كل المشاعر الإنسانية، وأن يخلقوا نظاما يقوم على قواعد ميكانيكية، وأن يكون الممثل كالآلة، فحركة «شقلبة» أو وثبة أو هزة للرأس تكون كافية لأن تنقل حالة انفعالية معينة. هكذا كان تجريب **مايرهولت**، ابن مسرح الفن، المناقض له، والخارج عليه، ذلك الذى ظل مخلصا لآرائه حتى اتهم بمعاداة الواقعية الاشتراكية، واعتقل بسبب هذه التهمة ومات فى منفاه لايدرى التاريخ منتحرا أم مقتولا لكونه «لا أيديولوجيا»!

وهذه الفترة نفسها، الغنية بالتجريب والاكتشافات المسرحية، قدمت فنانا روسيا آخر هو «**ألكسندرتايروف**»، عدو المدرسة الطبيعية، والقائم بدور المحرر بالنسبة لممثل «مسرح الفن» الواقع تحت سيطرة المؤلف!

لقد ثار **تايروف** على المسرح «الذى تحول شيئا فشيئا إلى معمل تجريبى للأمراض النفسية، ذلك المسرح الطبيعى الذى يعانى من مرض فقدان الشكل»! أما المسرح فى نظره فهو «فن بذاته» ولذا فقد استلهم تقاليد «الكوميديا ديلارتى»، وعمل على تطوير «الارتجال حول فكرة ما» أمام جمهور المشاهدين، مؤمنا بما أسماه «المسرح التأليفى»، حيث الفرقة الواحدة تقدم «عرضا شاملا» من مواهب الباليه والأوبرا والسيرك وصالة الموسيقى والدراما.

وقد اختلف «**تايروف**» مع **مايرهولت** واتفق معه. اتفق معه فى أهمية الإيماءة والحركة، لكن على ألا تفرض الإيماءات والحركات قسرا ومن الخارج، بل نتيجة لتدريب الممثل على أن يخلق الإيماءة والحركة من داخل نفسه. وإذن فالمبدع الحقيقى فى نظره هو الممثل القدير. أما مستقبل المسرح فيكمن فى «آلية مركبة».

ولم يطور «**تايروف**» أيضا من الفراغ، فهو لم «يجرب» نفيا «للتراث» و«الماضى» بل على أساس منها إثباتا أو مناقضة. وقد تأثر بكل من «كريج» و«آبيا» مؤمنا بأن «حركة الممثل» أهم من «نطقه» وإن كان الواجب أن ينسقا حسب قوانين محدودة للعلاقات الدينامية والإيقاع. وكل ذلك يجعلنا نرى فيه وفى الكثير من أفكاره إرهاصا باكتشافات «فن الرقص الحديث».

وبعد «**تايروف**» يذكر المؤلف مخرجا روسيا آخر يمثل التجريب القائم على مزج إنجازات **ستانسلافسكى ومايرهولت** والاستفادة منها فى خلق شكل مسرحى أكثر ثراء وأعظم تنوعا، ذلك هو «**فاختانجوف**» الذى مزج بين «الحقيقة السيكلوجية» ودرجة كبيرة من الوعى بظاهرة «التمسرح» داعيا إلى «واقعية خيالية» بوسائل «يجب أن تكون مسرحية»، ذلك يتطلب من الممثلين ألا يفكروا «حول» الشخصيات بل أن يفكروا «مثل الشخصيات»، فعلى الممثل إذن أن «يحيا ويفكر مثل الشخصية التى يلعبها» ولقد كان هذا الفنان صاحب اتجاه شعرى فى جوهره، دقيقا فى عمله، رومانسيا فى روحه، ساعيا وراء الصدق والقوة، يرى فى الفن بحثا دائما وليس شكلا نهائيا، وعنده أنه إذا استطاع الممثل الوصول إلى شىء جديد فلا شك فى أنه يستطيع الوصول إلى شىء أفضل. حتى بعد افتتاح العرض، فإن الممثل يستطيع دائما أن يعمل على تطوير دوره.

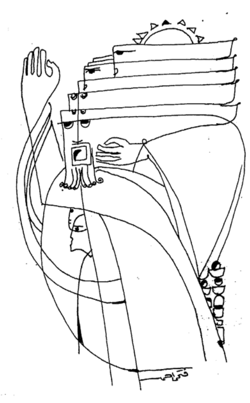
وبالمخرج **فاختانجوف** ينتهى مؤلف الكتاب عرضه للأساتذة الروس فى فترة حافلة حية، مليئة بالتجارب المتوازية المخلصة. وسواء كانت هذه التجارب معتدلة أو متطرفة فإنها فى النهاية تثبت لهم فى سجل «التراث» المسرحى، الذى ظل حيا ومؤثرا فى واعية معاصريهم ومن لحقوا بهم من مخرجى المسرح الأوربى.

ويعرض صاحب الكتاب بعد ذلك لـ «**إدوارد جوردون كريج**» و«**آدولف آبيا**»، مسميا إياهما بالمخرجين «صانعى الرؤى».

فقد تمثل عمل «**كريج**» فى ثورة عارمة على «الواقعية»، حيث كان «يحلم بمسرح يخاطب المشاعر من خلال الحركة وحدها». ومن ثم فقد كرس جهده فى اتجاه معاد لمسرح «الواقعية» المثقل بالكلمات فى حين أن أصول المسرح هى الرقص والحركة الصامتة، وأن «العين» هى أقوى الحواس وأكثرها قابلية للتأثير. كانت «الواقعية» فى نظره هى مجرد «عرض» فى حين أن الفن يجب أن يكون «كشفا». ولذا فإن الطريقة الفوتوغرافية الحرفية مرفوضة لديه نهائيا. وعنده أن الممثل يجب أن يكون دمية راقصة، فإن مستوى الأداء الأمثل هو الراقص فى طبية الفرعونية القديمة. ولكن لما كان ذلك صعب التحقيق مع ممثلين من البشر، فقد فكر فى استبعادهم نهائيا، والاستعاضة عنهم بعرائس حية، وديكور عظيم لائق.

ولكن **كريج** بتصميماته الضخمة، وستائره الفاخرة، كان دائما غير عملى، وكان يفتقد النظام برغم مهارته الحرفية، على نحو جعله يركض فى اتجاهات متعددة ومتباينة، وجعل تصميماته الأخيرة ضخمة بحيث تصعب ترجمتها فى سهولة. **على أن معظم أفكار كريج** هذه لم تكن أصلا أفكاره، فقد سبقه إليها «**آدولف آبيا**» السويسرى، ذاك الذى دعا إلى مسرح «الجو» بدلا من مسرح «المظهر»، حيث المطلوب «ليس هو تصوير الغابة بل الإحساس بجو الغابة». وبالرغم من سبق **إيرفنج ودوق ساكس - مينينجن لآبيا** فى استخدام الظلال على الخشبة، فإنه كان أول من عمل وفقا لنظرية كاملة فى الإضاءة المسرحية، تقوم على إمكانات حركة الأضواء على تصميمات بسيطة، غير تصويرية، مرسومة بألوان محايدة».

وهكذا كان «**آبيا**» أول من أوضح ضرورة التعبير البصرى عن مزاج المسرحية وجوها، وأهمية التأثير الذى تحدثه، وغير ذلك من الأشكال التجريدية للفن المنظرى. وكل ذلك لم يتخيله «كريج» على الإطلاق. أما «الاضاءة» فيركز عليها «آبيا» باعتبارها أهم رسام للمناظر، حيث إنها هى التى تحدد وتكشف، كما أنها تتحكم فى طبيعة استجاباتنا الانفعالية عن طريق التحكم فى درجتها ونوعها على خشبة المسرح. أما كيفية تحقيق ذلك فعن طريق واحد، هو وضع خطة إضاءة متكاملة، شبيهة بالنوتة الموسيقية للأوبرا. أما «الموسيقى» فهى التى تقود العمل وتحدده، وهو بذلك يختلف عن «**كريج**»، الذى ترك نفسه حرا منطلقا مع أفكاره وتصوراته! ..... لقد أصبحت تجديدات «**آبيا**» وتجريبياته كلها مألوفة فى مسارحنا اليوم، أما فى زمانه - سنة ١٨٩٧ - فقد كانت بداهة - شيئا خارجا وخارقا تجريبيا جديدا إلى أبعد الحدود!



ثم تأتى بدايات القرن العشرين فيتخذ التجريب طابعا خاصا هو البحث عن «الطزاجة والبراءة التى تشبه براءة الأطفال» ، فى عصر معقد ومزدحم وآلى . ويظهر ثالوث عبقرى للبحث عما هو بدائى فى الفن ، يتكون من «جرترود شتاين» و«إيرك ساتى» و«جاك كوبو» مؤسس مسرح «الفيين ـ كولومبى» فى فرنسا فى عام ١٩١٣ . وتتخذ هذه الحركة شكل الرفض القاطع لمسرح «الفن الشامل» ، المعقد بالآلية البغيضة والمؤثرات ذات الطابع الاستعراضى ، والعروض المنمقة الزائفة للكلاسيكيات ، والطبيعية المسرفة فى مسرح أنطوان

وبمنتهى التواضع يقوم «التجريب» لا على رفض الماضى أو إنجازات الطبيعيين ، بل على «شرف البحث» ، دون وضع برنامج مسبق «لمسرح الغد» :

المسرح المفتوح ، البسيط إلى حدّ مدهش ، دون أضواء على قاعدة الخشبة ، ودون «برواز» المسرح ، مع استخدام الديكور فى حرص واقتصاد ووفق «جو» مناسب لكل مسرحية ، «جو» يمكن خلقه تقريبا باستخدام الإضاءة ، وإضافة عنصر أو عنصرين من العناصر الضرورية . ذلك هو «فن التمثيل» كما رآه وعمل على تحقيقه «جاك كوبو» .

ويمتد خط «التجريب» بعد ذلك إلى «ألمانيا» حين قدم الناقد المسرحى «أوتو براهام» ـ المتأثر **بأنطوان** ـ عددا من العروض ، محاولا أن يحرر المسرح الألمانى من عروضه المختلفة ، وأن يلحق بمسيرة الدراما الأوروبية المتطورة . أما بداية «التجريب» الألمانى الحقيقى فيؤرخ لها بعرض مسرحية «حلم منتصف ليلة صيف» على المسرح الصغير من إخراج «ماكس راينهارت» ، تلميذ «أوتوبراهام» ـ سنة ١٩٠٥ . ثم توالت عروضه المسرحية الدائبة على السعى نحو تحقيق تجريبه فى أن «يستعيد ذلك الامتزاج بين الممثلين والجمهور» ، الذى عرفه المسرح الإغريقى الكلاسيكى . كان أمل «**راينهارت**» أن يحتوى مسرحه «مسرح الآلاف الخمسة» ذا الخشبة المفتوحة ، المزود بكل الامكانات الحديثة ، التى تستوعب هموم الحياة الحديثة كما كانت «الحلبة» العظيمة تحتوى كل هموم مجتمع الإغريق . غير أن التجربة أخفقت ، لأنها كانت «دون الطرق التقليدية للحياة ، ودون أسطورة ، ودون اتجاه نحو الطقوس ، ودون أيديولوجية يسعى لتحقيقها» . ومثل «**مايرهولت**» كان «**راينهارت**» يستعير ويستفيد ـ بحرية كبيرة ـ من تكنيك السيرك والمسرح الصينى واليابانى ، كما كان هدفه المقدس هو تحرير المسرح من ثقل الأدب وقيوده ، وأن يقوم المسرح من أجل المسرح . لذا كانت عروضه أيضاً مسرحا شاملا . لكن الذى يبقى له أنه ـ فى حقيقة الأمر ـ دأب على التذكير بأن المتفرج يجب ألا ينسى أبدا أنه فى مسرح ، ومن ثم فإن مايراه ليس أبدا بالحقيقى .

ثم يبقى **لراينهارت** كذلك أنه خرّج تلميذا هو «**إرفين بسكاتور**» ، ذلك الذى ابتكر «المسرح الملحمى» فى عشرينيات هذا القرن ، وكان الرائد الأول لما أصبح يسمى «المسرح الوثائقى» . وفى البداية كان «**بسكاتور**» تعبيريا ، ثم أصبح ـ كما يصفه «**بريخت**» ، الذى عمل مع **راينهارت** ثم معه ـ «صاحب أكثر المحاولات ثورية لإضفاء طابع تنويرى على المسرح» ، حيث المتفرجون يمثلون هيئة تشريعية ، وحيث يمثل المسرح برلمانا . أما الهدف فلم يكن فى أن يقدم المسرح «متعة تجربة جمالية» بل فى أن يدفع ويستحث على «اتخاذ موقف عملى من قضايا الوطن والمواطن» . أما سبل تحقيق ذلك ووسائله فهى مشروعة ، ابتداء من التكنيكات المعقدة ، والآلات والروافع الضخمة ، إلى تدعيم الأرضية الخشبية بدعامات من الحديد والأسمنت ! كل ذلك كى تحقق الدراما هدفها فى أن «تعلمنا كيف نناضل ونظل على قيد الحياة !!» .

أما «الممثل» فيجب أن يفكر لا أن يشعر ، أن يعرض القضية لا أن يتقمص الشخصية ، كى يتحقق «الإغراب» أو «التغريب» عند المتفرج ، فى مقابل التطهير الأرسطى المعروف فى التراجيديا اليونانية .

وقد اكتملت النظرية الجديدة لدى «**بريخت**» الذى أكد مسألة خلق الإحساس بالمسافة ، وسعى فى سبيل تحقيقها إلى وسائل عدة ، منها أن يعمد إلى إنهاء بعض المشاهد قبل أن تبلغ الذروة ، وأن يقطع ـ بذلك ـ استمرارية الحدث . وفى النهاية يخرج «المتفرج» عضوا أفضل فى مجتمعه ، حين يكون قد فكر فى الحدث ، واستخلص نتائجه .

ويصبح «**بريخت**» مكتمل الفهم لتجربته حين يتساءل هو نفسه : «**هذا أسلوب جديد فى الإخراج ، فهل هو الأسلوب الجديد ؟ هل هو تكنيك كامل ينقل كما هو ، ونعتبره نتيجة محددة لهذه التجارب ؟ الإجابة هى : كلا بالتأكيد . هى طريقة واحدة ، بالطريقة التى اتبعناها نحن ؛ لكن التجارب يجب أن تستمر ؛ فالمشكلة قائمة فى كل الفنون ... وهى مشكلة كبيرة حقا**» .

ومن مسرح «إعمال العقل» .. إلى «مسرح الحواس» تكون الانتقالة إلى «مسرح القسوة» أو ـ كما يفضل «**جيمس روس ـ إيفانز**» أن يسميه ـ «مسرح النشوة» عند «**أنتونين آرتو**» ، وأيضا «مسرح الفزع» عند «**أو خلبكوف**» .

واتباعا لمسيرة «الماضى والتراث» فإن كل أفكار «**أرتو**» لم تكن جديدة ، بل كانت مسبوقة ـ على الأقل فى بعضها ـ بتجارب «**آبيا ومايرهولت وراينهارت**» ، فى محاولة الأخيرين إزاحة الحائط الذى يفصل الجمهور عن الممثلين .

أعلن «**آرتو**» الهجوم على المسرح الفرنسى الذى كان مسرحاً للكلمة والمؤلف ، وعلى الأداء البلاغى المنمق «**للكوميدى فرانسيز**» واستبدل بشعر اللغة «شعر» المساحة أو المكان ، مستخدما الموسيقى والرسم وفنون الحركة والإيماء و«البانتوميم» والغناء والأشكال البدائية والتعاويذ والأضواء . وقد صنع ذلك بالرغم من وعيه بأنها جميعا أقل قدرة على «تحليل مشاعر شخصية» أو الكشف عن أفكارها أو صياغة حالاتها الشعورية بمثل دقة الألفاظ . ولكنه بهذا «الوعى» كان يؤكد رفضه وظيفة المسرح من حيث هى «تحليل للشخصيات» أو عرض للصراعات فى «القضايا ذات الطابع المحلى أو النفسى» ، تلك التى تشغل كل مساحة المسرح المعاصر وفى سبيل ذلك الهدف قاطع نهائيا «المعمار المعروف للمسرح» ، ونادى باتخاذ مكان آخر يشبه ساحة أو حظيرة ، تصمم كما تصمم الكنائس أو المعابد المقدسة فى «التبت» مثلا .

وبالرغم مما يبدو من جدة هذه الأفكار فإن الرجوع إلى **استانسلافكي** يمكن أن يفيد في تحقيق «الاتصال التجريبي» بين التجربتين. ذلك أن **استانسلافسكي** كان يبحث حقا عن «مسرح لايصور الحياة نفسها كما تحدث في الواقع، بل نحسها نحن على نحو غامض في أحلامنا ورؤانا». و«**أرتو**» يؤكد – بعده – أن «**المسرح لن يعود ليجد نفسه أبدا إلا حين يقدم للمتفرج العناصر الحقيقية المكونة للحلم**».

كل ذلك يؤكد أن «العمل التجريبي» ليس مجرد اندفاعة أو فورة، بل إن له جذوره الفعلية. وعليه فإن التجريب لايمكن تحقيقه إلا في ضوء ماأنجزه الآخرون من العاملين من المجال نفسه.

أما «**أو خلبكوف**» فقد كان اقتناعه الأساسي هو «**أن المسرح يجب أن يعمل كل مافي وسعه كي يجعل المتفرج يصدق مايراه في العمل المسرحي**».

وهو في سبيل تحقيق ذلك استبعد البرواز المسرحي، ونقل الحدث إلى مكان الجمهور – مثلما فعل **ماير هولت وإفرينوف** – لكن على نحو أكثر أساسية، فأحيانا كان يحيط الجمهور بالحدث، وأحيانا يكون الجمهور في وسط الحدث، أو يجرى الحدث على خشبات بارزة فوق رؤوس الجمهور ... الخ هذا بالإضافة إلى قيامه بتطوير «المونتاج» في المسرح، واستخدامه موسيقى، مصممة خصيصا لعرضه المسرحي. ولابد في النهاية من أن يستجيب الممثلون للجمهور، كما استجاب لهم في تلك العلاقة الحميمة النادرة حيث ينهار خائط الغرابة بينهما».

أما اختلافه الجوهري عن «**أرتو**» فيتمثل في جوهر مسرحياته التي كانت «طبيعية في أسلوبها، اشتراكية من حيث المضمون». أضف إلى هذا أنه لم يكن من أهدافه الكشف عن منطقة ماوراء الشعور، مثل «**أرتو**». ويرى المؤلف أن «**أرتو**» كان، مثل كريغ – ضوءا على منارة يرسل الإشارات إلى ماحولها، وأن القيمة الحقيقية لرؤيته تتمثل في أنها تضع أمامنا إمكانية اتجاه جديد للعمل المسرحي.

وتتصل خيوط التجريب أيضا بين «**استانسلافسكي**» و«**جروتوفسكي**» صاحب «**المسرح الفقير**».

فلقد أكد هذا الرائد الروسي أنه «**لن يخلق الفن الدرامي الداخلي والمؤثر إلا الاهتمام بملك الخشبة وسيدها الوحيد وهو الممثل الموهوب**»!

وهكذا بحث «**جروتوفسكي**» عن «**جوهر المسرح**» فوجده ممكن التحقق دون أزياء أو مكياج ودون ديكور، ودون إضاءة، ودون مؤثرات صوتية، لكنه أبدا لايمكن أن يوجد دون تلك العلاقة الحية بين الممثل والمتفرج»، وقد رفض «**جروتوفسكي**» – تبعا لذلك – عرض المسرقة الفنية المسمى بالمسرح الشامل» وسماه «لغوا شاملا» ونادى بمسرحه الفقير الذي يعرض عليه العملية الروحية للممثل، حتى يصل به – بعد سنوات من التدريب التكنيكي الفيزيقي الصارم – إلى تلك النقطة من الوعي الحاد – كما في لحظة الوجد – حيث يصل إلى «عطاء لحظة الحب».

الممثل عنده هو «راهب» يخلق الفعل الدرامي، ويقود الجمهور إليه في نفس الوقت، والعلاقة بينهما هي علاقة «توتر سيكولوجي»، تهدف إلى أن «تجعلنا نعبر حدودنا، ونتحلل من قيودنا، ونملأ خواءنا، ونحقق ذواتنا..».

وكما يهتم **برنجت** بدفع المتفرج إلى التفكير، فإن **جروتوفسكي** يهتم بأنه «يزعجه» على مستوى عميق جدا، لكنه ليس أي متفرج، بل هو نوع خاص من الجمهور، ذلك النوع الذي يقوم بتحليل نفسه».

ويعرض الكتاب بعد ذلك لإضافات الرقص الحديث، لتجارب «**مارتا جراهام**» و«**إلوين نيكولايس**» حيث يؤكد أن أهم إضافة لتطور المسرح في القرن العشرين ربما كانت هي الإضافة التي قدمها الرقص الحديث.

ومنذ أن أدركت «**إيزادورا دنكان**» أهمية ربط الحركة بالانفعال – وكانت أول من فعل ذلك – حتى اكتشاف «الإنسان الداخلي»، اتخذ جوهر الرقص الحديث مبدأ «أن تتبع الحركة من «الفكرة» ويصدر «الفعل عن الانفعال»، وأن يكون الاهتمام بالخبرة الأساسية المبدئية ذاتها، لا بالخط والتكوين كما يهتم فن الباليه. ومن ثم تصبح «اللغة» في عروض **مارتا جراهام هي الحركة**، لكنها «الحركة الداخلية حين تصبح الكلمات عاجزة». أما المسرح فلا بد أن يعود إلى اكتشاف «أصوله الدينية» حين تحدد صورة الإنسان وترسمها «في صراعه نحو الكمال، نحو ما يمكن أن ندعوه صورته في عين الله لا في عيني نفسه»!

أما «**ألوين نيكولايس**» فيختلف عنها اختلافا كاملا من حيث التفسير الأساسي لمفهوم الرقص الحديث، إذ يعتقد أن «الرقص يتجه نحو أن يصبح أكثر رياضية وتجريدا». ومن ثم فإنه يعترض على السيكولوجي، ويدعو الرقص أن يتجه باحثا عن العلاقة بين الإنسان وعناصر أخرى. وأن يبتعد عن «التعبير عن الذات»!

بعد ذلك يعرض المؤلف لمسرح «**الخبز والدمية**»، وصاحبه «**بيتر شومان**» في أمريكا. وهو مسرح الجماعة المرنة، المسرح المجاني الذي يقدم عروضه في أي مكان إلا المسرح التقليدي. وهم يقدمون الخبز لجمهورهم في أثناء العرض، ويرون أن المسرح يصبح «صالحا» حين يكون له معنى عند الناس، لاغير.

أما أعمالهم فهي – كما يصفها المؤلف – ذات تأثير خاص، إذ تقوم على رسم أمريكي بدائي قديم، ساذج، لكنه يثير إحساسا قويا وحادا، وعلى حكاية شعبية بسيطة، لكنها لا تخلو من حذلقة، ولها تأثير الأسرار والطقوس الدينية.

أما معمل الراقصين «**لآن هولبرين**» – في أمريكا أيضا – فهو المسرح الذي تصبح فيه الخبرة كأنها للمرة الأولى، فهو مسرح التلقائية، والمغامرة، والكشف والقوة.

أما المخرج في هذه الجماعة فهو القائد أو الكاهن الساحر. وهكذا فإن التجربة تصبح عملية «غوص في الذات من أجل اكتشافها». والمسرح إذن – في تصورهم – ليس هو التسلية أو التحذلق الثقافي، بل «هو خبرة بالحياة نفسها»، خبرة تتشكل من وعي أولئك الفنانين بعصرهم، ثم تعبيرهم عن استجاباتهم بالاستعارة عن طريق الصورة أو الأسطورة.

وفي النهاية يعرض المؤلف لمزيد من التجارب الأمريكية اليوم، مثل «الموسيقى اللا نغمية»، وفن «**اللا موضوع**»، وتجارب «**جون كيج**» ذات التأثير الكبير – مثل آرتو – في كل هذه التجارب الحادثة الآن. ولكنه يخلص إلى أنه برغم كل تلك التجارب، فإن المسرح مايزال يضرب بجذوره إلى القرن التاسع عشر، «من حيث إنه لون من الترفيه أو الإمتاع، يقدم على خشبة يحددها قوس البرواز المسرحي، أمام متفرجين يجلسون صفوفا متتابعة منتظمة، وبين الحين والحين يعمد المصممون إلى الخروج على هذا التقليد، غير أنهم يواجهون بمقاومة عنيدة من جانب تقليد الخشبة المنبسطة وغيرها من قيود المبنى المسرحي العتيق. وهذا الإحباط – بالإضافة إلى حقيقة أن المسرحيات المختلفة بحاجة إلى بيئات مختلفة – هو ما أدى في السبعينيات إلى تزايد استخدام أماكن غير المبنى المسرحي لتقديم العروض.»

ثم يضم المؤلف إلى قافلة التجريب كلا من تجارب «**إليوهوس**» في ألمانيا، والداديين، والمسرح السري، وتجارب «**جوان ليتلوود**» صاحبة فرقة «**المعمل المسرحي**» في ستراتفورد إيست بإنجلترا. وقبل ذلك «**المسرح الحي**» ثم مسرح القلب وأعمال «**بيتر بروك**» التي «تكسبنا الوعي» الذي يجعلنا أكثر تكاملا في جوانب إنسانيتنا كلها – على حد تعبير **كارل يونج**.

وفي النهاية فإن كتاب «**المسرح التجريبي من استانسلافسكي إلى اليوم**»، لمؤلفه «**جيمس روس – إيفانز**»، هو عرض مترابط ذو منهج علمي، يكشف عن حقيقة فكرة التجريب المسرحي ويربطها بجذورها، ويؤطر تجاربها داخل الصورة الكلية للاجتهادات، بدءا من الجذور حتى آخر التجارب طليعية. أما الترجمة العربية **فهي** سهلة وموفقة، وليس فيها أي غموض أو خروج «بالمصطلح» عن دلالته الحقيقية المألوفة. وكل هذا يؤكد فائدة هذا الجهد العلمي لدارسنا المسرحي في أي من تخصصاته.

عرض الدوريات الأجنبية

١ الدوريات الإنجليزية

□ فريال جبوري غزول

يبدو لنا من مراجعة الدوريات الصادرة حديثاً باللغة الإنجليزية أن هناك نحوين رئيسيين فى التعامل مع الفن المسرحى : السياسى والطقوسى . وهذان النحوان بالرغم من اختلافهما الظاهرى إلا أنهما يؤكدان على أهمية الوظيفة المسرحية ففى المسرح السياسى كما فى المسرح الطقوسى يكون للعرض دوراً نفسياً معبئاً موعياً ، أو منفساً مطهراً ، وقد اخترنا مقالين لكل نحو من دوريات نقدية مختلفة .

المسرح السياسى

(ا) فى بريطانيا

اخترنا من مجلة تحمل عنوان "الفصلية النقدية" الصادرة فى شتاء ١٩٨١ والتى يصدرها قسم الأدب الإنجليزى فى جامعة مانشستر مقالاً كتبه أستاذ الدراما فى جامعة مانشستر ميك مارتن : «البحث عن شكل فى المسرحيات الجديدة»[1] ويتميز المقال ببساطة تناوله للموضوع فهو يبدأ باستهلال لخلفية المسرح البريطانى الحديث ثم يقوم بعرض ملخص لخمس مسرحيات مع تقييم لكل منها . ويمكننا أن نقول أن المقال محاولة تعريف أكثر منها محاولة تحليل .

يبدأ مارتن صاحب المقال بالقول بأن التيار السائد فى المسرح البريطانى الحديث هو عرض ونقاش المشاكل السياسية والاجتماعية من وجهة نظر يسارية . وفى أول الأمر كان هذا المسرح موجها إلى اليساريين وكان هناك تواصل بين الجمهور والمسرح . أما الآن وقد ترسخ المسرح اليسارى فقد صار يهتم بالشكل الفنى ولا يكتفى برسالته السياسية .

١ ـ أما المسرحية الأولى المقدمة فهى بعنوان "عالم مجنون يا أسيادى" لبارى كيف[2] وعنوانها مستعار من كوميديا لتوماس مدلتون Thomas Middleton (١٥٧٠ ـ ١٦٢٧) . وهى مسرحية تجعل الجمهور يشارك ضاحكاً ساخراً من التباين الاجتماعى . وهى تصور معركة فى سياق الصراع الطبق . وتصور المسرحية الجانب المهيمن عبر شخصيات مثل "إليزابيث" المرأة الارستقراطية وصاحب شركة وابنته "جانيت" التى انتابتها رغبة العمل الاجتماعى ، ومدير فى قسم الامن (سكوتلند يارد) . وفى الجانب الآخر نجد عائلة سبرايتلى وطبيب سكير وممثل نقابة عمالية وصحفى . ويصور المؤلف التناقض الكائن فى تصرفات هذه الشخصيات ، فصاحب الشركة يود أن ينال لقبًا ارستقراطيًا ومع هذا يتصرف كالمراهق فى ملاحقته للفتيات . أما فى الجانب الآخر فهناك الملاكم "بيل" الذى لا يدخل حلبة الصراع اطلاقًا لأنه يتفق مع منافسيه مسبقاً على أن يتظاهر أحدهما بالمرض قبل المباراة فيحتفظان بمقدم المباراة . وهذه التناقضات تُضحك وتقابل مابين الجانبين . وينجح المؤلف فى اقناع الجمهور ـ كما يقول كاتب المقال ـ بأن صاحب الشركة منافق وأن عائلة الملاكم مغلوب على أمرها . ولكنه يحقق ذلك على حساب رسم شخصيات مسطحة ومع أن المسرحية ممتعة إلا أنها غير مُقنِعة فهى لا تحمل الجمهور على التعميم بأن كل مديرى الشركات منافقون ، وفشل المؤلف يرجع لكونه لا يربط سببيا بين بؤس عائلة الملاكم ونفاق صاحب الشركة . ويبدو البؤس والنفاق متجاورين ونابعين من فردية الشخصيات لا من نوعية العلاقات الاجتماعية ، أى أن المعركة بين الغالبين والمغلوبين لا تبدو وكأنها صراع طبقى .

٢ ـ اما المسرحية الثانية التى يقدمها صاحب المقال فهى "مهن" للمؤلف تريفور جريفيش[3] . والمسرحية تصور الوقائع التى مرّ بها العمال فى شمال إيطاليا فى عام ١٩٢٠ ومحاولتهم السيطرة على الانتاج . والمسرحية تركز على سهجين سياسيين عبر شخصيتين رئيسيتين : كاباك" و"جرامشى" فالأول يمثل الاتحاد العالمى الدولى وهو مبعوث إلى مدينة تورين الإيطالية ليحول الرفض الجماهيرى إلى ثورة شاملة . وهو يتميز بالانتهازية السياسية بعكس "جرامشى" الذى يلتزم بمصلحة الجماهير ولا يريد أن يعرضها للخطر ويرفض المواجهة الشاملة التى يدعو لها "كاباك" . ويضيف صاحب المقال بأن المسرحية تشكو من قلة الأحداث وتبدو كمناظرة سجالية . وتمثل الشخصيتان الجاهين سياسيين تنقصهما الحيوية والتشخيصية مع العلم أن شخصية "جرامشى" تسمح بالكشف عن أبعاد درامية وإنسانية ولكن تطغى عليها صورة "كاباك" الذى

يحول من محرض إلى ثوري ـ مضاد التزاما بالخط السوفيتى الرسمى الجديد بعد الانتفاضة فى إيطاليا . وهكذا تبقى الأفكار السياسية الخطيرة التى ينطوى عليها الجدل نظرية وبعيدة عن تجربة المشاهد .

٣ ـ أما المسرحية الثالثة فهى مسرحية اليجورية عنوانها "الرومان فى بريطانيا للمؤلف هوارد برينتن[٤] وفيها يقدم الأديب عالماً ماضياً ليوحى بالحاضر وعلى خشبة المسرح يتوالى عالمين : عالم الكلتيين Celts حين يغزوهم الرومان ثم السكسون ، وعالم شمال ايرلندا المعاصر . ويرى صاحب المقال أن البنية المسرحية صائبة فإن اقنع الماضى الجمهور بحق الكلتيين المغلوبين فبالضرورة يصبح حاضر أبنائهم (الايرلنديين المعاصرين) الموازى له مُقنِعًا . ومع هذا فقد فشل المؤلف،فى رأى صاحب المقال،لأنه يفتقد البراعة ؛ فالجزء الأول من المسرحية (عند غزو الرومان لبلاد الكلتيين) تنقصه المهارة والصقل فالأحداث تركز على العنف بشكل مستمر فيفقد العنف بدوره قدرته على الإثارة أو الصدمة ، ويبدو فيه وكأنه مُستخدَم لغاية ايديولوجية ، وهكذا يبقى الجزء الأول فجاً لا يتم إلا فيما ندر عن مواقف إنسانية كان يمكن أن تعمق من قيمة الرسالة الإيديولوجية للنص المسرحي . وفى نهاية الجزء الأول يستبدل الجندى الرومانى بدلته ببدلة جندى بريطانى ويقمع هجوم ثائر كلتى يحاربه بالحجارة باستخدام رشاش . وفى الجزء الثانى من المسرحية الموازى للجزء الأول ينتقل المؤلف إلى شمال ايرلندة ، وفيه تعليقات يقولها الجندى البريطانى تعيد ما قاله الجندى الرومانى فى الجزء الأول . ويرى صاحب المقال أن التوازى بين الجزء الأول والثانى يتم عبر التكرار لا عبر التماثل مما يثير شكوك المتفرج فى القضية ، مع العلم أن التشابه بين الماضى والحاضر وارد . ولكن سوء تقديمه يخلق عند الجمهور رد فعل معاكس ويرجع صاحب المقال فشل المؤلف إلى ترجيحه عند تقديم الأحداث عنصر العنف الاغتصابى عوضًا عن توثيق أوجه المأساة الإنسانية وصمود هوية المغلوبين فى الصراع .

٤ ـ أما المسرحية الرابعة فعنوانها يعنى "ملموس" أو "مهووس" وهى للمؤلف ستيفن لو[٥] وتجرى أحداثها فى ضاحية من ضواحى المدينة الإنجليزية نوتنجهام خلال مائة يوم : مايو ـ أغسطس ١٩٤٥ (أى بين يوم انتصار الحلفاء فى أوربا إلى يوم انتصارهم على اليابان) ، وهى فترة تكتنفها هموم الماضى الحربية وتطلعات السلام المستقبلية وفيها يُركز المؤلف على ثلاث أخوات : جون العملية ، وبيتى الرومانسية ، و ساندرا الشخصية الرئيسية المصابة بالانفصام ، وهى تحاول أن تتغلب على مأساة موت ابنها الصغير خلال غارة جوية فتدعى بأنها حامل من أسير حرب إيطالى ، ورد فعل الأختين يشير إلى تباين شخصيتيهما ؛ فجون العملية تقترح الاجهاض ، و بيتى الرومانسية تقنع ساندرا بالاحتفاظ بالجنين مع أن الجنين وهم فى ذهن ساندرا المضطرب ، التى تضطر أخيراً إلى الاعتراف بأن حبلها لم يكن أكثر من حلم وخيال . ويرى صاحب المقال أن المؤلف ينجح فى جذب انتباهنا إلى العواطف المتباينة من خلال اهتمامه بالتفاصيل والتقنية فتبدو الشخصيات معقدة ، ومُقنِعَة ، وليست واجهة لبث أفكار معينة ، كما يتشابك العالم الخارجي مع عالم الأخوات الداخلى عبر التقارير الإذاعية وفى شخصية جوفى الذى لم يخض الحرب لإصابته بالصرع ولكنه منضم إلى حزب العمل . وفى النهاية عندما تواجه ساندرا زيف أوهامها تتجدد مأساتها وتنتحر ، ويقابل هذا الحدث الخاص ، الحديث العام عن السلام وهكذا تختم المسرحية بالمفارقة .

٥ ـ أما المسرحية الخامسة فعنوانها "العوالم" وهى للمؤلف إدوارد بوند وملحق بها مقدمة بعنوان «أوراق المناضلين»[٦] وفيها يوضح بوند نظريته، وتصوره للمسرح السياسى فهو يرى أن الفرد يمكن أن يكون محور الدراما عندما يتجاوز فرديته ويصبح نمطاً لعلاقات أكثر عمومية.. وبوند من أهم المنظرين للمسرح المناضل فى بريطانيا ، ويرى بوند أن المجتمع البريطانى مجتمع لا عقلانى فى الدرجة الأولى ؛ فالعالم فى تغير والتكنولوجيا الحديثة قد غيرت الحياة ولكن النسق الحياتى الذى يحكم العلاقات الاجتماعية فى بريطانيا لم يتغير لما زال مرتبطاً بمفاهيم إقطاعية كالسيطرة والإكراه ، وللمجتمع البريطانى بنية سلطوية ترتكز على دعامتين : التضليل والقمع . ويشير بوند إلى الصراع القائم بين المقولات التى تحكم المجتمع والوعى الذى يتميز به أفراد هذا المجتمع ويرى بوند إنه لابد من تعرية المجتمع وفضح لاعقلانيته بالإشارة إلى القمع والتضليل الكامنين فيه وهو يقترح ما يسميه بالمسرح الملحمى . وهو مصطلح مستعار من بريخت وفيه يُصوِّرُ الإنسان عبر دوره الطبقى فأعمال الإنسان كما يرى المؤلف مرتبطة بالنسق الاجتماعى والسياسى الذى ينتمى له

ويعلق صاحب المقال على مسرحية العوالم قائلاً إنها لم تتجاوز الفردية بل طمستها فى صرامة العرض وهدفه السياسى . فالمسرحية تصور المواجهة فى إضراب عمالى بين الإدارة والعمال فى شركة مسماة ت . س . س . وتصوِّر رد فعل الجانبين عند تدخل جماعة من الإرهابيين الذين يقومون بخطف مدير الشركة (ومن ثم خطف سائق الشركة خطأ) من أجل الدفاع عن حقوق العمال . وينجح المؤلف ـ كما يقول صاحب المقال ـ فى الكشف عن عنصر العنف فى تكنيك الإدارة التى تطالب بتراجع العمال أو إدراجهم فى زمرة المجرمين . ولكن المؤلف يفشل فى إضفاء نبض الحياة والأصالة والعواطف على العوالم الثلاثة التى يقدمها ؛ فمثلاً مدير الشركة المخطوف لا يبدى الخوف المتوَقّع . وهناك حدث واحد فقط تتداخل فيه المواقف الإيديولوجية بالانفعالات النفسية وذلك عند مواجهة العمال للإدارة على المسرح

ويختتم صاحب المقال عرضه للمسرحيات الخمس بقوله إن المسرح السياسى مازال يبحث عن الشكل الملائم وإن هذه المسرحيات تجريبية فى أساسها . ومع أنه بوسع الناقد أن يعرف ما يجب تجنبه فى المسرح السياسى إلا أنه يصعب عليه أن يقول ما يجب تضمينه فى هذا المسرح . وهو اعتراف من صاحب المقال بقصور الناقد عن التوصل إلى حلول بديلة .

(ب) فى الولايات المتحدة

لقد اخترنا مجلة تحمل عنوان "النص الاجتماعى" فى عددها الأول الصادر فى شتاء ١٩٧٩ وهى مجلة تصدر ثلاث مرات فى السنة عن جامعة وسكنسن الأمريكية . والمقال الذى نحن بصدد عرضه يحمل عنوان «سياسة المسرح ـ الضد» وقد كتبه مايكل براون وهو أستاذ علم الاجتماع فى قسم الدراسات العليا فى جامعة مدينة نيويورك .[٧] والمقال على عكس سابقه يطمح إلى التنظير ويبدأ بمقدمة فى نظرية الفن الماركسية ثم يقدم مسرحيتين طليعيتين بدون أن يربط ربطاً محكما بين النظرية والمسرحيتين ، وهذه نقطة تحفظ أولية من جانبى كقارئة .

يبدأ صاحب المقال بالرجوع إلى مقولة الناقد الماركسى ريموند وليمز Raymond Williams الذى قال بأن النقد الماركسى ليس مجرد إقحام الحتمية الاقتصادية فى الدراسات الثقافية ، وإنما هو استرجاع الظاهرة الثقافية عبر بعدين : البعد الاجتماعى والبعد المادى ويضيف براون كاتب المقال بأن الماركسية كنقد للرأسمالية تبدأ بنقد المقولات Categories ومنها الثقافة . وعلى هذا فعلى النقد الماركسى أن يبدأ بتحطيم اليقين فى وجود الموضوع ذاته وجوداً مستقلاً ، محاولاً استرجاع الظاهرة الاجتماعية المادية ، وهكذا يصبح موضوع الدراسة غير منعزل عما حوله ، ويصبح عاملاً فعالاً فى تشكيل الوعى .

ويرى ريموند وليمز أنه لابد للنقد الماركسى من أن يكون سوسيولوجياً ، وسوسيولوجية الدراما تقتضى دراسة المؤسسات والتيارات المسرحية ، والعلاقة بين المسرح والجمهور . ويدعو ، صاحب المقال إلى استنباط المقولات من منطق الأشياء التى تتحول عبر تحليل الباحث إلى انعكاس واع ، ويصر على ضرورة الإطاحة بمفهوم المسرحية كعمل موضوعى ومستقل كخطوة تمهيدية قبل الدخول فى علاقة المسرح بالجمهور.وبناء على ذلك يقترح فصل المسرحية عن بقية النصوص ودمجها فى الظاهرة الاجتماعية المادية . كما أنه يقترح على المحلل الماركسى للدراما البدء بجمهور المسرح لا بنصه لأن ثبات النص وموتيفاته لا تكفى لمعرفة ما إذا كان النص رجعياً أو تقدمياً ، واقعياً أو نقدياً وإنما تُكتشف قيمته من خلال عرضه واستقراء وقعه على الجماهير .

ويضيف صاحب المقال بأن المسرح السياسي الماركسي لا يقدم نصوصاً يتكيء عليها الجمهور ، ويسترخي ، كما يحدث في المسرح البورجوازي التقليدي ، وإنما يقدم ما يسميه بالنص ـ المضاد أي مادة مسرحية لا تشكل كياناً مستقلاً ، إيماناً منه بأن في هذا التجديد كسر هيمنة استقلال النص وعزله عن الحياة المعاشة .

ويستطرد صاحب المقال ليطبق مقدمته النظرية على مسرحيتين طليعيتين عرضتا في نيويورك في ربيع ١٩٧٨ واحداهما تحمل عنوان "الكلب الأشعث" Shaggy Dog Animation وقد قامت بتمثيلها فرقة مابوف ماينز Mabov Mines والأخرى بعنوان الشرطة" Cops وقد قامت بتمثيلها فرقة العرض Performance Group .

١ ـ في المسرحية الأولى "الكلب الأشعث" يصبح المكان المسرحي على درجة من الأهمية فالمسرح الراديكالي يحاول احتواء المسرح في الحياة وبذلك يلغي مواضعات المكان المحدد الذي يُعرف بخشبة المسرح والذي يجعلنا نتوقع من المسرحية أن لا تكون أكثر من ظاهرة احتفالية بين قوسين . ويسترجع صاحب المقال كيف حاول التيار المسرحي الطليعي المعروف بالمسرح الحي living Theater أن يدعو الجمهور إلى المساهمة في العرض المسرحي ولكن دعوته لم تنجح .

لقد عُرضت مسرحية "الكلب الأشعث" في مكان واسع بحيث لا يمكن تتبعها خلال نظرة عابرة . وعلى المتفرج أن يحرك رأسه وعينيه في اتجاهات مختلفة ليرى ما يحدث فهو شاهد أكثر من متفرج ، وبهذا يتخلص المسرح من كونه سلعة ثقافية تُقدم للزبون . وهذا المشاهد يمر في تجربة تراكمية لا استعراضية ، قد يجمع هو بين خطوطها المتعددة أو قد لا يرى فيها أي ترابط وهكذا تتحول علاقة الجمهور بالمسرح من علاقة سوقية إلى شهادة .

ويمكن وصف المسرحية بأنها تجربة طاغية ، تغطي فيها سجادة واسعة المساحة المسرح ، وكأنها غيمة وعلى حافتها يقف الممثلون وخلفهم واجهة مذياع ضخم تتم عن نظام تقني وتطغى أبعاد السجادة وواجهة المذياع على الجمهور وتساهمان في عملية تسطيح لحركات الممثلين ، كما أن النطق يطلع من مكبرات صوتية موضوعة في خزانات جانبية لا من أفواه الممثلين ، وليس هناك ترابط بين الحركات والأصوات إلا أن هناك إمكانية الترابط بينهم من قبل الجمهور .

وفي القسم الأول من المسرحية ترتفع السجادة فجأةً ، بشكل يوحي بأنها ستبتلع الجمهور ، حتى تختفي باتجاه اليسار . وحركة السجادة مهمة في رأي صاحب المقال لأنها تشكل أزمة بالنسبة للجمهور ويبقى الشعور بالقلق حتى بعد اختفائها . وتخلق حركة السجادة أزمة وعي تتمثل في الشعور بالضياع ، ضياع الشمولية . وابتداء من تلك اللحظة تقوم المسرحية بخلق توتر الجمع بين الجزئيات في اشارات وتصريحات ومشاهد ، مكونة توقعات وهواجس متضاربة . وتتحول المساحة التي يتم عليها التمثيل إلى جزر مفككة عن بعضها ، وعليها معدات وأغراض مبعثرة . وهذا التبعثر في المعدات يقابله تبعثر في الضوء والصوت والحركة والنطق يتحدى مبدأ التنسيق . وكل حركة مسرحية توحي بشيء ما إلا أنها لا تسمح بتشكيل استمرارية وتكامل وبنية . وكل ممثل فيها يمثل نمطاً ، له وقفاته وحركاته المميزة وهناك منافسة ومواجهة وإزاحة مستمرة .

ويرى صاحب المقال أن في هذه المسرحية هدما للوحدة الوهمية التي تفرضها السلطة والأخلاقيات المزيفة التي تدعو لها . ومع ان المسرحية تفتقد إلى الترابط النظري إلا أنه يتم فيها ترابط عملي : ترابط الظرف بالمحل . وبناء على ذلك يرى صاحب المقال ان المسرحية ليست طويلة بالرغم من ان عرضها يستمر لمدة أربع ساعات . وليست صعبة بالرغم من أنها تفتقد إلى الوحدة لأنها تتميز بكثافة حقيقية كثافة النسيج المسرحي . وهكذا تعبر المسرحية عن رفض لمنطق القوة الغاشمة . وجماليات النفوذ والسلطة ومزاعم وحدة واستمرارية النظام السائد . ولا تكتمل هذه المسرحية إلا عند استيعابها الإبداعي وصيرورتها الثورية أي عندما تصبح المسرحية ممارسة ثورية إبداعية أو ما يسميه الماركسيون براكسيس praxis بفعل الجمهور .

وكما أن سحب السجادة في الجزء الأول من المسرحية محا الفاصل بين البداية والنهاية وهدم التتابع ، ففي الجزء الأخير تقدم المسرحية نهاية تجدد البداية وذلك عندما تطالب روز أسيادها بأن يعترفوا بأن هناك ما يتجاوز نفوذهم وهو طلب بالتسليم والإقرار وليس بالثورة ، أي أن المسرحية في آخر الأمر تتراجع عن مبدأ البراكسيس الذي مهدت لممارسته خلال العرض وتستبدله بالتماس يمثل فكراً جاهزاً ، ويعلق صاحب المقال بقوله أن مسرحية الكلب الاشعث راديكالية إلا إنها في آخر الأمر تؤثر مسرحيتها على راديكاليتها .

٢ ـ أما المسرحية الثانية الشرطة فتختلف عن سابقتها التي تنتهي بحسم التبعثر والتفكك بأن ترفض الحل السابق . تتوالى الأحداث في مسرحية الشرطة بلا أي رابط وكأنها كلها اعتباطية وعرضية ولا تشير إلى شيء ، وفي آخر ربع ساعة من العرض يحدث عنف غير متوقع ، ولا ينم على مغزى . والعرض يستحوذ على انتباه الجمهور وإن كان يصعب تفسير ذلك ، وقد حاول النقاد أن يجدوا وحدة في المسرحية ولكنها كانت كلها إسقاطات في رأى صاحب المقال .

وأحداث المسرحية تدور في مطعم شعبي أمريكي ، فيدخل الممثلون وينفضون المطر عن ملابسهم ويطلبون الأكل ثم يأكلون ويشربون وينصرفون . وهذا المطعم يمثل «محطة» بالنسبة للمارة وفيه تُسمع تذمرات وحوارات وطلبات وفترات صمت وحركة الخدمة وتقديم الصحون . أما العنف والقتل فيظهران بدون باعث ويستمران لبضع دقائق وهو أمر صاعق وفجائي كحريق يشب في بيت مجاور ولكنه لا يعكس شيئاً . وتبدو المسرحية كامتداد لما يحدث في الحياة الأمريكية لا تكاد تختلف عما يمر بالإنسان العادي يوميًا ، إلا أن وعي الجمهور يتبلور بعد حضور المسرحية ، أي أن المسرحية كما يقول صاحب المقال ليست سياسية صرفة ولكنها مدخل إلى الوعي السياسي .

ويختتم صاحب المقال بقوله إن هذا النوع من المسرح يرفض أن يكون عملاً فنياً متكاملاً حتى لا يمكن استخدامه وتوظيفه من أجل الرأسمالية كما يحدث في الفنون الأخرى حيث يرضى الفنانون بالتعامل مع المؤسسات الرأسمالية بأشكالها وأسمائها المختلفة .

ويبدو لي تعقيباً على هذا المقال أن أضيف أن الخوف المهول من قدرة الرأسمالية الأمريكية على تحريف واحتواء وتوظيف كل نزعة ثورية وإنجاز فني لخدمة اغراضها قد أدى إلى خلق مسرح يركز على تقديم مادة مسرحية نيئة أو خامة غير جاهزة حتى يشارك الجمهور في تشكيلها أي يساهموا في ممارسة ابداعية ثورية تصعِّد من وعيهم من جهة ، ومن جهة ثانية تبقى المادة المسرحية غير المتكاملة عصية على استيلاء السلطة عليها . ويبدو لي من مقارنة المقالين السابقين أن التجارب البريطانية في المسرح اليساري ما زالت تنصب على المضمون الثوري بينما تركز التجارب الأمريكية على الشكل الثوري في المسرح السياسي .

المسرح الطقوسي

أما المسرح الطقوسي فيبدو الاهتمام به عبر مقالين ، أحدهما يرى في مسرحية لشكسبير تعبيراً عن ظاهرة طقوسية والآخر يتعامل مع جماليات وبويطيقا العرض وهما يشيران إلى الناقد وعالم الانثربولوجيا فكتور ترنر Victor Turner الذي تركت بحوثه أثراً عميقاً على الدراما ، كما فعل من قبله ليفي ـ شتروس Lévi-Strauss على الأساطير والقصص .

(أ) النص المسرحي والظاهرة الطقوسية

في فصلية تحمل عنوان "الدراما المقارنة" وفي عددها الصادر في خريف ١٩٨٠ مقال بعنوان «الحلم والظاهرة الطقوسية في حلم ليلة صيف» كتبته فلورنس فولك من جامعة برنستون وهي مخرجة وممثلة وقد قامت بدراسات عديدة عن المسرح الشكسبيري .[٨] وفي هذا المقال تتعرض صاحبته بالتحليل والتشريح لكوميديا

شكسبير حلم ليلة صيف[9] وهى تقول بأن هذه المسرحية تعالج موضوع الحلم كمحوّل كما أن شكسبير فى مسرحيته العاصفة The Tempest يعالج الحلم كَسر من الأسرار .

وفى بداية مسرحية حلم ليلة صيف نرى لكل شخصية رؤيتها الخاصة الضيقة التى تتعارض مع رؤى الآخرين وكل منها يتصور أن رؤيته هى الأصح ، فمنذ البداية تواجه هرميا والدها ودوق أثينا بحبها وترفض أن تتزوج الرجل الذى اختاره والدها لها فتقول : « ياليت والدى يرى بعينى » ويرد عليها الدوق : « بل من المستحسن أن تنظر عيناك بحكمة والدك » . ويمكن تلخيص المسرحية قبل البدء بسرد مقومات المقال بأنها مسرحية خيالية عن عاشقين هرميا وليساندر أما اجيوس أبو هرميا فيريد أن يزوجها من ديمتريوس وهذا الأخير يريدها ولا يريد صديقتها هيلينا التى تحبه حباً لا نظير له . تقرر هرميا أن تهرب مع حبيبها ليساندر إلى خارج أثينا وهناك فى الغابة يلحق بهما ديمتريوس وتلحق به هيلينا . وفى الغابة يعيش اوبيرون ملك الجن وزوجته . وبعد أن يسمع اوبيرون بحب هيلينا لديمتريوس وصد الأخير لها يقرر أن يضع فى عينيه عصيراً سحرياً يجعله يعشقها ، ولكن يُوضع العصير خطأً فى عينى ليساندر ثم ديمتريوس فيصبح الأثنان واقعين فى غرام هيلينا . وأخيرا فى نهاية المسرحية يرجع ليساندر إلى حبه الأول هرميا ، ويبقى ديمتريوس عاشقاً لهيلينا وهكذا تنتهى الدراما بزواج العشاق ونهايتهم السعيدة .

وترى صاحبة المقال أنه يمكن تقسيم هذه الكوميديا إلى ثلاثة أقسام :

أثينا ـــــ الغابة ـــــ أثينا

وهذا التقسيم يوازى ما يحدث فى طقوس الانتقال ويعرّف قاموس علم الاجتماع طقوس الانتقال كما يلى :

« يشير المصطلح بوجه عام إلى مجموعة شعائر (طقوس) تميز عملية الانتقال (الأساسية) فى حياة الفرد من مرحلة إلى مرحلة أخرى ، ومن وظائفها الجوهرية توفير الوسائل النظامية التى توفر مكانة معينة والإعلان عن ابتداء مكانة أخرى مختلفة ، توفر للفرد الدعم العاطفى وتؤكد التزامه بواجباته وتحدد حقوقه » .

ويجدر بنا أن نذكر أن صاحبة المقال ترجع إلى دارسة فكتور ترنر لثلاثية طقوس الأنتقال فى زامبيا (غرب أفريقيا) حيث يترك الفرد قريته إلى الأدغال والأحراش لفترة ثم يرجع إلى القرية متجدداً ، منتقلاً من منزلة معينة إلى أخرى . ويرى ترنر أن هذه الثلاثية المرتبطة فى الأذهان بالطقوس البدائية لها ما يقابلها فى كل المجتمعات ، وهو يطلق ويصوغ الأسماء التالية على مراحلها :

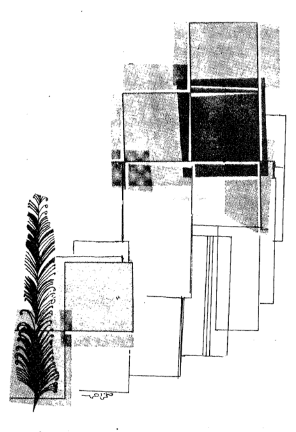
١ ـ البنية Structure ويقصد بها النمط المجرد الراسخ للنظام الاجتماعى المبنى على القوانين والعادات . ومن الواضح أن مفهوم البنية عند ترنر مغاير لمفهومه عند البنيويين .

٢ ـ الجماعية Communitas ويقصد بها مجموع مؤقت وعفوى من الأفراد فى ظروف لا تقليدية وهى تمثل النظير العكسى للبنية وفيها يحصل الإنتقال والتحول وبعد المرور فى هذه المرحلة الجماعية يرجع الفرد إلى مجتمع البنية .

٣ ـ المجتمعية societas وهى تمثل ما يحصل للبنية بعد أن تتجدد بالجماعية ، أى هى حصيلة تفاعل البنية بالجماعية وجدليتهما .[11]

ويرى ترنر أن البنية تتحجر بعد فترة فتحتاج إلى تجديد وتنفيس فتتم مرحلة الجماعية لتُرجع إليها ديناميتها وقد ربط ترنر بين ما سماه بالبنية والبنية ـ المضادة (أى لا بنية الجماعية) ليفسر إيقاع المجتمعات بما فيها من مد وجزر ، من نزعات محافظة وانتفاضات ثورية .

وترى صاحبة المقال أن مسرحية حلم ليلة صيف تتبع النموذج الذى قدمه ترنر فتقابل بين الإطار النظرى والمسرحية :



١ ـ المرحلة الأولى أو البنية وفيها لأثينا طابع سياسى وقانونى ، تحكمها الأعراف والتقاليد ، فالبنية مرتبطة بالتاريخ وهنا نجد كيف أن البنية تفتقد المرونة وتتميز بالصرامة وتحتاج إلى دينامية الجماعية لتجدد ذاتها . ويبدو لنا فى هذه المرحلة دوق أثينا بالرجل التاريخى المرتبط حكمه بالأعراف والتقاليد فهو يفرضها على الفتاة العاشقة هرميا وكذلك والدها يتبع الخط نفسه ، وهما يهددان هرميا ويفرضان عليها طاعة الأب وإلا حُكم عليها بالموت أو الرهبنة . ولا يبقى إلا الهروب حلاً لهرميا وحبيبها .

٢ ـ المرحلة الثانية أو الجماعية وفيها يكون للغابة التى يهرب إليها العاشقان جو الانتقال والممكن والحلم ، وفيها تبتعد الشخصيات عن جمود وعقم المرحلة الأولى ليشتركوا فى سيولة وتدفق ودينامية هذه المرحلة ، فهناك ارتداد من التاريخى إلى الخرافى . وفى هذه المرحلة تصبح الفوضى الإبداعية نقطة الانطلاق لخلق انسجام لاحق ، وحتى اللغة فى هذه المرحلة تكتسب غنائية . وترى صاحبة المقال أن الحلم والغنائية يشتركان فى عنصر التكثيف الذى تفتقده الحياة اليومية وهما عاملان مساعدان للتحول وهو غرض المسرحية . وفى هذه المرحلة الفوضوية المتميزة بالبنية ـ المضادة والعبثية يتعلم العشاق الأربعة المفهوم الحقيقى للحب . وفى الفجر تنتهى المرحلة الثانية وينتهى الحلم .

٣ ـ المرحلة الثالثة وهى مرحلة المجتمعية وفيها وصف لوضع أثينا بعد أن وجدت ذاتها عبر الجماعية وهى تمثل التطور عبر الحلم وليس العقل . وفى هذه المرحلة حسم لثنائية البنية والبنية ـ المضادة المُمَيَزَة للجماعية وهى تمثل إمكانية تغير البنية التقليدية بامتصاصها امتصاصاً خلاقاً للطاقات الإبداعية للاوعى المتمثلة فى الحلم والشعر والخيال وبذلك تتخلص من الجمود والعقم .

ومما لا شك فيه أن البنية تحتاج إلى لعبة الخيال لكى لا تتصلب وأن الحركة المسرحية من أثينا إلى الغابة ثم الرجوع إلى أثينا أو بمصطلحات ترنر من البنية إلى الجماعية إلى المجتمعية ظاهرة لولبية لها وظيفة التصحيح والتطهير .

(ب) العرض المسرحي والظاهرة الطقوسية

فى مجلة تحمل اسماً غريباً : الشيرنجا : بويطيقا الشعوب والتى تصدر عن جامعة بوسطن مرتين فى السنة مقال بعنوان «جماليات العرض» (خريف ١٩٧٦) وقد كتبه ريتشارد شيشنر وهو رئيس تحرير سابق لـ مجلة الدراما ومخرج لفرقة مسرحية فى نيويورك اسمها «فرقة العرض» وقد أشار إليها المقال الثانى الذى عرضناه فى معالجته لمسرحية الشرطة ، وله كتابات عديدة عن المسرح .[١٢] أما اسم المجلة «الشيرنجا» فأخوذ من لغة الشعوب الاسترالية ويدل على لوح يستخدم فى الاحتفالات الطقوسية .

وأهم ما يتطرق له صاحب المقال هو الربط بين الظاهرة المسرحية وأصولها الطقوسية والشعائرية ودور العرض فى التحولات النفسية والجماعية لدى الشعوب والثقافات المختلفة ويرجع صاحب المقال بأن الإنسان فى مرحلة الصيد والتجميع أى ماقبل المرحلة الزراعية كان يجتمع لعروض احتفالية فى كهوف مزينة وهى تشبه ما يُعرف بالكرنفالات ، وهى الأصول الأولى للعروض المسرحية . ويرى بناء على ذلك أن المسرح كمكان مخصص للعروض المسرحية أقدم بكثير مما يتصور الباحثون الذين يرجعون نشأته إلى القرن الخامس قبل الميلاد فى بلاد اليونان . ويرى النمط المسرحى كما يلى : تجمع يتلوه عرض ، ثم تشتت وهذا النمط يتواجد فى المدن بشكل عادى ، فمثلاً عندما يحدث حادث نرى العابرين يجتمعون حول المكان ويتساءلون عما حدث ، ثم يتفرقون وهو شبيه بما يحدث فى قاعة المحكمة وإن كان بشكل أكثر تنسيقاً . وفى المسرح نلاحظ نفس النمط الدرامى للحادث على قارعة الطريق وفى المحكمة ، ولكنه يحصل بشكل فنى .

وهناك نمط آخر من الدراما التى تتواجد بشكل عادى وهو المسيرة . ويرى صاحب المقال أن المسيرة أشبه ما تكون بالحج حيث تتبع خطاً معيناً وتتوقف فى أماكن محددة لتقوم بشعائر خاصة ومن أشكالها المسيرة السياسية والجنائزية والاستعراض العسكرى ، والمسيرة عكس الحدث الدرامى ، لأنها مدروسة تعرف متى وأين ستنتهى . ويجد صاحب المقال أن الحدث الدرامى والمسيرة هما دعامتا المسرح .

ثم يدخل صاحب المقال فى توضيح علاقة شكل المسرح المعارى بالدور الذى يقوم به فى الثقافة ما فمثلاً المسرح الإغريقى كان يتميز بوجود المذبح الشعائرى فى وسطه وانفتاحه على المدينة وذلك لدوره الدينى وعلاقته الحميمة بالمدينة ــ الدولة اما المسرح ذو الستارة والمنغلق الذى واكب الراسمالية فهو يقدم الدراما على أساس بضاعة يحاول أن يجتذب الجمهور لها . ولهذا يركز على الديكور والملابس المسرحية . ويضيف صاحب المقال أن المسرح القديم والطليعى يتميزان بدورهما المُحَوِّل أى أنهما يقومان بالتحويل بعكس المسرح الذى اعتدنا عليه فهو يقوم بالمحاكاة .

ويستطرد صاحب المقال متحدثاً عن التحولات مستخدماً نظرية فكتور ترنر وبصورة خاصة كتابه : الدراما والميدان والمجاز[١٣] وفيه يثبت ترنر أن أى دراما اجتماعية (ويقصد بها ظواهر اجتماعية ذات بعد درامى) تتكون من أربع مراحل :

١ ـ صدع أو خرق يتصاعد ويصل إلى درجة .
٢ ـ الأزمة ثم يعقبه .
٣ ـ محاولة رأب الصدع بالنصيحة أو التوسط وينتهى .
٤ ـ إما بإعادة التكامل أو الإنفصال .

ويرى صاحب المقال أن هذه المراحل النمطية تتواجد فى الدراما المسرحية كما تتواجد فى الدراما الاجتماعية ، وهى عالمية لا تقتصر على ثقافة معينة ، ويضيف صاحب المقال بأن العرض نفسه يحتوى على هذه المراحل الأربعة ولكنه يختلف مع ترنر فى النقطة التالية : يرى ترنر أن العنصر الدرامى يقبع فى الصراع وحله أما صاحب المقال فيرى أن الدراما تكمن فى عنصر التحول ، والتحول يتم فى المسرح على ثلاثة مستويات : فى الرواية المسرحية نفسها وعند الممثلين الذين يكيفون نفسهم للدور وكذلك عند الجمهور الذى يتغير إما تغيراً مؤقتاً (فى الدراما الترفيهية) أو تغيراً باقياً (فى الدراما الطقوسية) . ويرى صاحب المقال أن ما يميز الدراما الفنية عن الدراما الاجتماعية هو التحولات وفى الدراما الفنية تشمل الجمهور أما فى الدراما الاجتماعية فهى تشمل المشاركين فى اللاعبين فقط . كما أن التغيرات فى الدراما الطقوسية تكون فى المكانة أو المنزلة أما التغيرات فى الدراما الفنية فتكون فى الرؤية أو الوعى .

ويعزو صاحب المقال الغموض فى المسرح المعاصر إلى مزجه بين المسرح الفنى والدراما الاجتماعية والطقوس حيث تتداخل كلها كما يحدث فى الأخبار المتلفزة والمسرحة . ويرى أن تزايد الإرهاب يرجع إلى محاولة جذب نظر المجتمع إلى محنة الإرهابيين أى القيام بعرض درامى وهذا مشير خطير إلى فشل وعجز وسائل التوصيل العادية .

ويستطرد صاحب المقال إلى الناحية العملية من الحل الذى يقترحه كمخرج لفرقة طليعية ويصف محاولاته لكسر الحواجز بين المسرح والحياة ، بين الدراما الفنية والدراما الاجتماعية ، واشتراك المتفرج اشتراكاً حقيقياً فى المسرحية بتوفير أحداث كثيرة يختار ما يبدو له لمتابعتها فيمكنه مثلاً أن يركز على ممثل وهو يرتدى زيّه أو متابعة حدث معين أو مراقبة المتفرجين المتداخلين فى جلساتهم مع الممثلين . ويرى صاحب المقال أن هذا يساعد المتفرج على أن لا ينساق بل يختار إيديولوجياً ووجدانياً وعقلياً . ويصر صاحب المقال على دور المخرج فى استغلال وتوظيف البيئة والمحيط لأغراض فنية بدلاً من المطالبة بعمالة مسرحية تقليدية .

لو تأملنا المقالين السابقين المتعلقين بالمسرح الطقوسى لوجدنا أنهما محاولتان لربط المسرح الاليزابيثى والطليعى بالأنماط الدرامية الجوهرية عند الإنسان .

ويبدو لى من هذه المقالات الأربعة أن الدراسات والتصنيفات فى المسرح الغربى تمر فى مرحلة تساؤل عن وظيفة وشكل المسرح مما يدفعها إلى البحث والتجريب والتجديد والتطلع إلى نماذج وأنماط من العالم الثالث .

• هوامش

(١) Mick Martin, «The Search for a Form»: Recently Pablished Plays,» Critical Quarterly XXIII: 4 (Winter 1981) PP. 49-57.

(٢) Barrie Keefe, A Mad World, My Masters.

(٣) Trevor Griffiths, Occupations.

(٤) Howard Brenton, The Romans in Britain.

(٥) Stephen Lowe, Touched.

(٦) Edward Bond, The World, with the Activists Papers.

(٧) Michael E. Brown, «The Politics of Anti—Theatre,» Social Text I: 1 (Winter 1979) PP. 157-168.

(٨) Florence Falk, «Dream and Ritual Process in A Midsummer Night's Dream,» Comparative Drama XIV: 3 (Fall 1980) PP. 263-279.

(٩) William Shakespeare, A Midsummer Night's Dream.

(١٠) محمد عاطف غيث ، قاموس علم الإجتماع (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩) ص ٣٨٩ .

(١١) للمزيد من التفاصيل راجع :

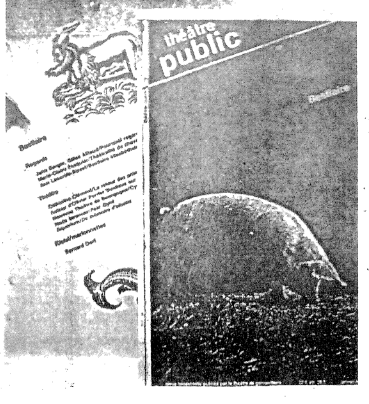
Victor Turner, The Ritual Process (Ithaca: Cornell University Press, 1969).

(١٢) Richard Schechner, «Towards a Poetics of Performance,» Alcheringa: Ethno-Poetics II: 2 (Autumn 1976) PP. 42-64.

(١٣) Victor Turner, Dramas, Fields, and Metaphors (Ithaca: Cornell University Press, 1974).



الدوريات الفرنسية



المسرح الذى نحاول أن نعمق مفهومه الآن لا هو معاصر ، ولاهو طليعى ، ولاهو جديد ، ولاهو عبثى ، لكنه يصبو فقط إلى أن يكون أكثر حرية وأفضل من ذى قبل .

آرابال

وهذه الحرية هى محور الدراسات التى طالعتنا فى الأعداد الأخيرة من مجلتى «المسرح العام» Theatre Public العدد (٤٣) و«تهاريج» Bouffonneries ، العدد الرابع .

وقد عنيت «تهاريج» بالتعبير الجسدى ووسائل الارتجال والسبل إلى تحقيق أكبر قدر من التعبيرية .

واتخذ عدد مجلة «المسرح العام» عنوانا عاماً يبدو غريبا للوهلة الأولى : «الحيوانات الرامزة» Bestiaire . وقد تنوعت الدراسات حول مواضيع شتى ، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر : لم نراقب الحيوان ؟ مفاتيح إلى عالم الحيوانات الرامزة ، فى المسرح الإليزابيثى و(الشكسبيرى) ، من القناع إلى الحيوان ، إلخ ...

وقد وقع اختيارنا على موضوعين ؛ الأول بعنوان : الارتجال وأسسه ، والثانى بعنوان : من القناع إلى الحيوان .

١ ـ الارتجال وأسسه : أدى البحث عما سمى «بوحدات أساسية مسرحية» إلى دراسة ظاهرة الارتجال من حيث توظيفها فى تطبيقات مختلفة ومتنوعة . وقد اهتم المقال بنقطتين :

أولا : إعادة النظر فى الميثولوجيا الغربية لمفاهيم اللعب الارتجالى بوصفها نتيجة لفعل عفوى .

ثانيا : إشكالية الإبداع والفردية فى المسرح .

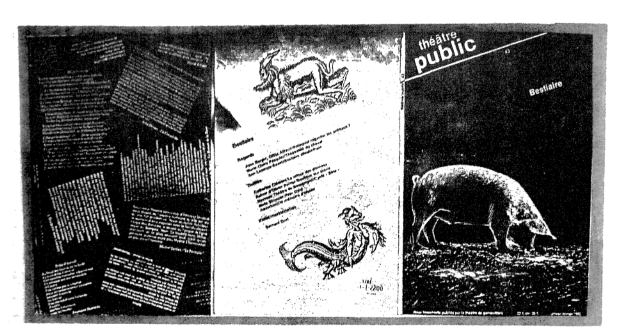
وينتظم هذا البرنامج قراءة تحاول أن تكون أنثروبولوجية ومسرحية فى وقت واحد . وتلك هى الأسس التى قامت عليها المدرسة الدولية للمسرح الأنثروبولوجى ، التى ضمت زوادا من أوروبا وأمريكا وآسيا ، على رأسهم «باربا» و«جروتسكى» و«روبليدو» . ومن حصيلة التجارب التى قامت بها تلك المدرسة ـ بالاشتراك مع المسرح الحر الإيطالى بقيادة «أسكوديرو» (الذى يعد التلميذ الأول لمارسو Marceau) ـ عن مفهوم الارتجال بوصفه فعل إبداع عفوى ، رسخ فى الأذهان كما يقول روبليدو «أن التدريب قد أدى إلى استغلال مجموعة وحدات سلوكية تسمح للممثل بأن يواجه أى موقف فى أى ظرف ، وأن يظل فى حالة ارتجال مستمر» .

ويعتمد المسرح الحر على تدريبات ثلاثة أساسية :

(١) السير : يسير الممثل ساعات وهو يغير إيقاع السير واتجاهه وشكله بصفة مستمرة .

(٢) العلبة : يعد الممثل نفسه سجين علبه ، أى مرتبطا بمساحة ضيقة للغاية ، ويكرر حركات تعتمد على تقلص عضلات الرأس . ويلاحظ روبليدو أنه «كان علينا أن نصاحب تلك الحركات بالرغبة المستمرة فى الخروج من العلبة ، أو حتى بالخروج من أجسادنا ، للوصول من الوضع أ إلى الوضع ب ، كان علينا أن نسلك سبلاً متعددة» .

(٣) الدائرة : تدريب جماعى أساسى للسيطرة على معنى الفضاء والإيقاع



والالتحام بالآخر. ويبدأ هذا التدريب بالسير الفردى، حسب إيقاع فردى، ثم فى لحظة ما، يبدأ الإيقاع الجماعى يفرض نفسه على المجموعة التى تتحلق وهى تصدر أصواتا غير واضحة. وهذا التدريب يأتى أساساً من ترسب الاعتقاد بأن اللقاء مع الجماهير إنما هو منبع خصب للمفاجآت، حيث قد يؤدى أحياناً إلى حالة من فقدان التوازن الكلى المؤقت.

وتبدأ عملية الارتجال الفعلى ـ بعد التدريب ـ بطرح موضوعات فكرية (مثل الجوع ـ العطش ـ الرعب ـ الحرب)، «ليس علينا أن نؤديها ولكن أن نشعر بها ـ كما يقول أحد الأعضاء. وكنا نسير مغمضى العيون، كل منا مكلف بفكرة، وهو يحاول أن يقدم تصوره الشخصى لها. كل هذا لم يكن يعنى المسرح بالنسبة لنا، ولكن تلك التدريبات كانت تسمح لنا بالوصول إلى الوعى العميق بالتجربة الفردية»

ويسلك الارتجال أحد طريقين: إما الطريق الذى يهدف إلى الموقف النهائى من خلال الذاتية الشديدة، أو الطريق الذى لايلتزم بأى غرض ذاتى، وينطلق من سلسلة من التدريبات المعروفة مسبقا. ومن هنا يمكن للارتجال أن يكون مجالاً تربوياً ـ فى المقام الأول ـ يهدف إلى تحقيق الغرض فى مرحلة ثانية؛ وذلك مايؤكده «جونستون» **Johnstone** الذى تحول من قسم «الكتابة المسرحية» بالمعهد الملكى البريطانى إلى مسرح الرياضة الذى يقف فى مفترق الطرق بين العرض التقليدى والارتجال المبتكر. وقد أنشا جونستون ـ بعد تعاونه مع «جون آردن» و«إدوارد بوند» ـ «المسرح الآلة» فى سنة ١٩٦٩ ـ الذى حاول فيه أن يركز على العلاقات التى يمكن أن تقوم بين أغراب لاتربط بينهم صلات شخصية على الإطلاق. وقد حاول جونستون أن يقدم تصوراً آخر للاقتراحات التى أسماها ستانسلافسكى «الظروف المسعفة»، والتى قيدت الممثلين لفترة طويلة. واستبدل جونستون بالإسنادات الموضوعية للظروف: من؟ ماذا؟ أين؟ نماذج فارغة أو بدائية، تصلح أساسا للارتجال (على سبيل المثال: أن تقول أول شىء يخطر ببالك، أو أن تستخدم نوعية معينة من العلاقات الاجتماعية، كالعلاقة سيد / مسود إلخ...). أما «يوجينيو باربا» **Barba** فقد ميز نوعين من الارتجال:

(١) ارتجال فى مجال الخامة

(٢) ارتجال المونتاج (الذى يفترض القانون مسبقا).

ويفسر «ايتجار ليند» **Lindh** السويدى، تلميذ «إتيين ديكرو» **Decroux** الارتجال على أنه تنويعات على أساس من منطق الضغوط التى تشكل البنية الأساسية فى الموضوعات التى يقدمها الممثل. ويستخدم «ليند» فكرة الإيقاع الديناميكى الذى أصل جذوره ديكرو، والذى يعتمد على تدريباته تهتم بالجزئيات فى الحركات اليومية والاعتيادية. وذلك من شأنه أن يعمق ديناميكية الحركة، ويسمح للممثل بتشكيل ريبرتوار حركات خاص به.

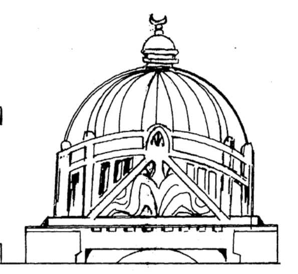
ويرتبط «لارسن» **Larsen** بأسس الارتجال التى يتبعها «مسرح أودن» **Odin Teatret**. وقد تعاون مع باربا فى تقديم عرض يعتمد على فقرات من حياة ديستوفسكى وأعماله، يعد مزاوجة ناجحة بين الموضوع والوسيلة.

وقد رأى باربا أن الارتجال «بوصفة خامة فى العمل أجل العرض، هو تقوية للمحطات الأساسية التى يجب الاعتماد عليها وكأنها درجة الصفر فى المسرح، حيث الحركة هى بحق وحدة فى السلوك المسرحى، ولكنها لم تتحول بعد إلى وحدة فى عرض مميز. أما وظيفة المجموعة فهى السعى وراء الـ **Bios** أو المنطق الإيحائى الذى يسمح بإحياء حسى لموقف تصويرى.

٢ ـ وإذا ماانتقلنا إلى المقال الذى يبحث فى العلاقة بين القناع والحيوان (والتى قدمته مجلة المسرح على شكل حوار)، نجده يعتمد أيضا على الحركة غير المألوفة، التى ظهرت فى عرض بيرجنت **Peer Gynt** الذى أخرجه «باتريس شيرو» **Chereau** وقامت فيه «نادا سترانكر» (المرأة ذات الرداء الأخضر، ابنة ملك التيروك) بدور جعلها تلتزم بالمشى على أربع طوال العرض، إذ أنها جسدت «الخنزيرة». ومن خلال المحاورة نستشف موقف الممثل من مشاكل القناع وتمثيل أدوار الحيوانات، وغير ذلك من المشاكل الفنية التى تعتمد على اختبار حقيق لطبيعة المواقف على خشبة المسرح. وترى «سترانكر» **Strancar** أن المشاكل الجسدية فى المرحلة الأولى (كألم الركب مثلا). ثم تأتى بعد ذلك مشاكل أكثر تعقيداً نابعة من الموقف أو من سايكولوجيا الشخصية وتشابك العلاقات إلخ... وبالرغم مما قد يتبادر إلى الذهن من تداعى معان قد ترتبط بالجنس أو بالشهوانية (علاقات بشرية ـ حيوانية)، فإن براعات تشكيل المشاهد يجعل الانطباع الأخير يرتبط بالعودة إلى الطفولة، وبإحياء ذكريات الألعاب الجماعية.

وقد كان للقناع دور مزدوج فى تعميق المحاكاة، وذلك بجعل صورة الحيوان أكثر اقترابا من عالم الإنسان، وصورة الإنسان أكثر ملاءمة لعالم الحيوان (وبخاصة فى المشاهد التى كانت الممثلة قد لاحظت فيها أن الخنزيرة الحقيقية تكثر من الاحتكاك بالجدران، وتحاول أن تحاكى ذلك فى العرض، أو فى المشاهد التى تحكى عن المرأة التى هجرها الحبيب). وقد حاول شيرو أن يحل المعادلة طبيعة / ثقافة بالإكثار من الإشارات التى تكثف هذه المضامين. وقد جاء نجاح هذا العرض دليلاً على ذلك.

وفى النهاية قد تبدو كل هذه المحاولات تجسيدا لكثرة الجدل حول مقدرة المسرح على تمثل العالم ومدى مواكبته لإيقاع العصر. ولكن أليس ذلك انعكاسا للتوتر وانتفاء الاستقرار اللذين هما بحق سمة العصر؟



الرسائل الجامعية

[١] المسرحية التاريخية في الأدب المصري الحديث

عرض: محمد الطاوري

كان المسرح فى مصر الصدى القوى والصادق لأحداث المجتمع عبر سِنِيِّه المختلفة ، يصور أحوال هذا المجتمع ، ويعرض لمشكلاته ، ويعالج أمراضه الاجتماعية ، كاشفًا عن الأسباب ، محللاً للمواقف ، عارضًا الحلول والاقتراحات التى يراها مناسبة .

وفى هذا العدد حاولت أن أعرض للونين من المسرح المصرى ، لا أظن الفارق بينهما كبيراً ، أحدهما يعتمد على التاريخ ، والآخر يعتمد على الواقع ، إن اختلفا فى بعض الجوانب ، فهما يلتقيان آخر الأمر فى الوظيفة والرسالة من حيث الاهتمام بقضايا المجتمع المصرى ومشكلاته . المسرحان هما : المسرح التاريخى والمسرح الاجتماعى .

تشكل المسرحية التاريخية جزءًا كبيرًا من إنتاجنا المسرحى ، وهذا ما جعلها تحظى بكثير من الأبحاث والدراسات ، وتثير عددًا من القضايا التى تدور حول العلاقة بين التاريخ والأدب ، ومدى إمكانية استخدام التاريخ ، بوصفه مادة صالحة للكتابة فى التأليف المسرحى . هذا ما تكشف عنه الرسالة التى نعرضها فى هذا العدد . وهى رسالة ماجستير عن (المسرحية التاريخية فى الأدب المصرى الحديث) ، تعد من أفضل الرسائل التى عالجت قضايا المسرح والتاريخ ، معالجة ضافية وممتازة ، بما استطاعت أن تبرز من قضايا ، وتثير من مشكلات تتعلق بهذه الناحية .

وصاحب الرسالة ، موضع العرض ، هو الباحث الدكتور (**أحمد سمير بيبرس**) المدرس بقسم اللغة العربية بكلية الآداب ، جامعة عين شمس . وقد قدمها لنيل درجة الماجستير فى الآداب ، وأشرف عليها الأستاذ الدكتور (عبد القادر القط) .

والباحث فى مقدمة رسالته يبدأ حديثه فيعلل اختياره دراسة هذا الموضوع بأن الدراسات التى تناولته من قبل لم تكن وافية ، ولم تقدم ما كان يطمع هو فى أن تقدمه . وإحساسًا منه بحاجة هذه القضية إلى دراسة قائمة بذاتها ، شرع فى كتابة هذه الرسالة . غير أنه لم يغفل هذه الدراسات السابقة ، بل جعلها نصب عينيه وهو يكتب رسالته ، ومن أبرز هذه الدراسات : الدراسة التى أعدها الدكتور (**محمد يوسف نجم**) عن «**المسرحية فى الأدب العربى الحديث** » ، ودراسة الدكتور (**محمد مندور**) لمسرح **شوقى** ، ومسرح **عزيز أباظة** من بعده .

وتناقش الرسالة أربعًا من القضايا التى تتصل بالمسرح والتاريخ ، وهى القضايا التى تشكل فصولها الأربعة ، إذ أن كل فصل منها يستقل ببحث إحدى هذه القضايا الأربع ، ثم تنتهى بخاتمة تحمل وجهة نظر الباحث فى دراسة المسرحية التاريخية .

والفصل الأول من الرسالة ــ فى مجمله ــ هو إجابة مفصلة عن السؤال الذى طرحه الباحث فى بداية دراسته للمسرحية التاريخية : لماذا نعود إلى التاريخ ؟ وتركزت إجابته فى الغالب الأعم على أسباب عودة الكاتب المسرحى بوجه خاص . وقد ردَّ الباحث هذه الأسباب إلى أسباب عامة ومشتركة بين معظم الآداب ، إلا أنه يرى أن أدبنا انفرد بثلاثة أسباب دون غيره :

الأول ، أن الأدب المسرحى عندنا لم يقم على دعائم موروثة ؛ ومن ثم وجد كتاب المسرح أنفسهم مضطرين إلى الغوص فى التاريخ ، استلهامًا منهم للماضى ، واعتبار أن ذلك صورة من صور حرية الحركة فى إلقاء الضوء على مشكلات الحاضر ومناقشتها ، من خلال فهمهم للتاريخ ومعرفتهم به . فقد رأى كتابنا فى المسرح أن فى عودتهم إلى المادة التاريخية مجالاً خصباً وثريًا ، لتشكيل إطاراتهم المسرحية وبنائها . فإطار المسرحية يحتاج بالضرورة من الكاتب إلى جهد كبير .

والمادة التاريخية كثيرًا ما تسعفه وتعينه فى تكوين إطار متماسك . وكل مايُطلَبُ من الكاتب بعد ذلك ، هو أن يحكم العقدة ، ويجمع حولها عوامل الصراع المختلفة . والشواهد على ذلك كثيرة ـ فيما يرى الباحث ـ فى تاريخ المسرح العالمى ، نقف عليها فى عودة شعراء اليونان القدماء إلى تراث الملاحم والأساطير والتاريخ فى بناء مسرحياتهم . ونجدها كذلك تتمثل فى رجوع شعرائنا وكتابنا المسرحيين إلى التاريخ القديم . فأحداث التاريخ تعفى الشاعر أو الفنان من ذلك الجهد الضخم الذى لا بد أن يبذله خياله فى بناء هيكل المسرحية ، لو أنه اعتمد فى تكوين هذا الإطار على الوقائع المعاصرة ؛ لذا لم نر كاتباً مسرحيًا عندنا بدأ حياته بكتابة مسرحية حديثة إلا بعد أن يخوض غمار الكتابة فى المسرحية التاريخية ، إذ أنه يكتسب بفضل ذلك من الخبرة بهذا الفن ما يمكنه من الاعتماد على نفسه ، لا على التاريخ بعد ذلك ، فى بناء هياكل مسرحياته . ولهذا فإن البناء الفنى للمسرح ، بما يشمل من الحادثة والصراع والشخصية ، وهى عناصر أساسية فى بناء كل مسرحية ، وكثيرًا ما تكون واضحة لعين الكاتب فى التاريخ أكثر منها فى واقع عصره ـ كان داعية للكتاب المسرحيين بضرورة العودة إلى التاريخ . وفى هذا يقول الباحث (ص ٨) : «فالتاريخ يقدم للكاتب أو الشاعر مادته الأولية ، وما عليه بعد ذلك إلا أن يختار ، وأن يؤلف تأليفًا جديدًا بين هذه الأحداث ، وقد يقدم هو أيضًا من خلال هذا التأليف الجديد تفسيرًا جديدًا يثرى به الأدب ، وقد يثرى التاريخ » .

والسبب الثانى فى عودة كتابنا المسرحيين إلى التاريخ ، يرجع إلى تأرجح الكاتب بين استعمال الفصحى والعامية . فيرى الباحث أن اتجاه كتابنا إلى المسرحية التاريخية كان محاولة منهم لحل هذه الأزمة ، والخروج منها ، وفض هذا الصراع الذى بدأ منذ ظهور أول مسرحية فى الأدب العربى الحديث سنة ١٨٤٧ لـ (مارون النقاش) ، بين العامية والفصحى .

أما السبب الثالث فى هذه العودة ، فيتمثل فى محاولة الكتاب إقناع الجمهور المشاهد بتقبل ظهور المرأة على خشبة المسرح ، بعد أن رفض المجتمع ذلك طويلاً .

وفى الفصل الثانى ، يكشف الباحث عن الصلة بين المسرح والتاريخ . ويقسم هذا الفصل إلى خمسة أقسام : يتناول فى الأول ، الصلة بين التاريخ والأدب ؛ ويتحدث فى الثانى عن التاريخ عند الغرب وأثر ذلك على المسرح ؛ والثالث ، عن التاريخ عند العرب وأثر ذلك على المسرح ؛ ويعقد فى الرابع ، مقارنة بين عمل المؤرخ والكاتب المسرحى ؛ أما الأخير ، فكان عن التاريخ بين التراجيديا والكوميديا .

وهو فى **القسم الأول** من الفصل يؤكد الصلة الوثيقة بين الادب والتاريخ بوجه عام من حيث الشكل والمضمون ؛ إذ أنه فضلا عن وجود الشواهد التاريخية فى إنتاجنا الأدبى التى تكشف عن هذه الصلة ، فإن التلازم قائم بين الأسلوب الأدبى والأسلوب فى كتب التاريخ ، كلاهما يؤثر فى الآخر ، ويتأثر به . ونحن لم نعرف كاتبًا مسرحيًا واحدًا لم يتخذ من التاريخ فى بعض مسرحياته خلفية عامة على الأقل . ومن النماذج الدالة على ذلك ، مسرحية **(شجرة الدر)** للأستاذ **عزيز أباظة** ، التى يمكن أن ينظر إليها كفصل من فصول التاريخ . وقريب منها رواية **(تاريخ مصر الحديث) لجورجى زيدان** .

ويتحدث الباحث فى **القسم الثانى** عن التاريخ عند الغرب وأثر ذلك على المسرح ؛ فيشير إلى أن الحرية فى استخدام التاريخ وتفسيره وتحليله تتناسب تناسبًا طرديًا مع حركة الإبداع المسرحى ، ويدلل على صحة هذا الفرض بشواهد من العصر اليونانى أو الرومانى ، وعصر النهضة .

وفى حديثه **فى القسم الثالث** عن التاريخ عند العرب وأثر ذلك على المسرح ، يربط الباحث بين نظرة العرب إلى التاريخ بشخصياته وحوادثه وبين تأخر ظهور المسرح فى العالم العربى إلى العصر الحديث ؛ فيرى أن نظرة العرب إلى التاريخ قبل الإسلام وبعده ، لم تكن هى النظرة التى يمكن أن تخلق أدبًا مسرحيًا ؛ إذ أن كثيراً من الرؤى الدينية ـ وبصفة خاصة عقيدة القضاء والقدر ـ فى الفكر الإسلامى ، قد تحكمت فى النظر إلى التاريخ نظرة خاصة ، كان لها تأثيرها ، فى غياب عنصر أساسى ، فى هذا التاريخ ، من عناصر الدراما فى المسرح ، وهو عنصر الصراع وكان لغياب عامل الصراع من هذا التاريخ ـ الذى يلعب دورًا مهمًا وبارزًا فى عالم المسرح ، وفى عملية الإبداع الفنى ـ أثره فى غياب المسرح بمفهومه الحديث عند الغرب عن الساحة العربية زمنا طويلاً . فالمؤرخ المسلم كان يقف دائمًا من الأحداث عند السطح ؛ لذلك لم يستطع أن يقدم للكاتب المسرحى مادته الأولية ، التى يستبصر بها ، ويرى فيها مادة صالحة لرؤاه وتصوراته ، وإذا كانت الحضارات الأجنبية قد شهدت نموًا ، وتطورًا ، فى عالم المسرح ، واشتدت صلتها به منذ زمن بعيد ، لما حمله تاريخ المسرح الأجنبى من ألوان مختلفة من الصراع ، كالصراع مع الآلهة أو الأرواح الشريرة أو القوى الطبيعية أو مع النفس أو مع المجتمع ، فإن هذا لا يجعلنا نقلل من قيمة تراثنا ، وثقافتنا العربية . لأن الواقع الثقافى والفكرى والعقائدى عند شعب من الشعوب ، هو الذى يتحكم فيما ينشأ من فنون وآداب ؛ ولذا فلسنا نرى عيبًا فى الثقافة العربية أن غاب عنها المسرح فترة ليست بالقليلة من الزمن .

ويتعرض الباحث بعد ذلك لمشكلة وجود الأدب المسرحى فى الأدب العربى ، ويرى أن الدارسين انقسموا إزاءها إلى طوائف ثلاث : **طائفة تعارض الوجود** القديم للمسرح أساسًا ، وطائفة تتحمس له قائلة بوجوده ، والطائفة الثالثة لا ترفض الظاهرة من أساسها . ويذكر الباحث من المعارضين لوجود المسرح فى الأدب العربى ، **مارون النقاش ، وقسطاكى الحمصى** ، والدكتور **محمد عزيزة** . ومن المتحمسين لوجوده ، الدكتور **محمد كامل حسين** الذى يصرح بأن [البابة] هى الاصطلاح العربى القديم للمسرحية . وأما من لم يرفض الظاهرة من أساسها ، فإنه يستدل على ذلك ببعض الظواهر التمثيلية فى الأدب العربى ، مثل : الملاحم الشعبية ، واكتشاف الشيعة لمفهوم المسرح ، المقامة ، المسرح الظلى ، القرقوز ، الطقوس الدينية المختلفة ، وتجمع المسلمين حول أولياء الله الصالحين . على أن الباحث لا يكتفى بذلك ، بل نراه يعرض وجهة نظره إزاء هذا الاختلاف ، فيقول (ص ٥٢) : «على أن هذه القضية تحتاج إلى وقفة طويلة متأنية ، يستخدم فيها الدارس أبحاثًا مختلفة فى التاريخ ، وطبيعة اللغة ، والجنس ، والأنثروبولوجيا ، والأساطير ، ليقول فيها كلمة قد تكون فاصلة . ذلك لأن جميع الباحثين يطرقون هذا الموضوع طرقًا خفيفًا ، ثم لايدخلون من الباب بسبب طبيعة البحوث التى بين أيديهم » . ويقول أيضًا (ص ٥٢) : «إن دراسة هذا الموضوع تحتاج إلى بحث مستقل ، يتناول فيه الدارس الظروف المختلفة التى أدت إلى نشأة هذا النوع من مختلف الآداب . وذلك من خلال الدراسات السابقة بعد أن يكون قد فرغ من تحديد مفهوم هذا النوع تحديدًا متقنًا » .

ثم يكشف الباحث فى **القسم الرابع** ، عن أوجه الشبه والخلاف ، بين عمل المؤرخ والكاتب المسرحى ، فيرى أن المؤلف المسرحى شاعرًا كان أم كاتبًا يأخذ مادته من التاريخ . لكنه فى النهاية يقدمها فى ثوب جديد ، هو التصور الذى كوّنه بعد تأمله فى المادة التى اختارها ، والبحث عن المغزى المحرك لها ، المنطوى وراءها . فالعمل المسرحى الذى يأخذ مادته من التاريخ ليس هو التاريخ بعينه ، بل هو عالم جديد ، أو تصور ذهنى جديد أنتجه العقل والخيال ، يختلف فى ذاته عن الواقع التاريخى المرصود . والجانب الجزئى أو التفصيلى فى التاريخ لايهم الكاتب المسرحى بقدر ماتهمه الحقائق الكبرى ، والأساسيات الكلية ، التى يبنى على أساسها تصوره ، وتفسيره . يقول الباحث (ص ٥٦) : «فالكاتب المسرحى يحاول من خلال مسرحيته أن يكشف ويكتشف ، ليظهر أثر شخصيته ، وذاتيته بوضوح . فذاتيته تقف وراء ما يقدم ، وتطل علينا من التصور والموقف الإنسانى الذى حركه . أما المؤرخ فإنه يحاول أن يختبئ ليبتعد عن كل ماهو ذاتى » .

ويرفض الباحث ـ فى **القسم الخامس** الذى وقفه على التاريخ بين التراجيديا والكوميديا ـ ما شاع من أن التاريخ يجد مجاله الخصب فى التراجيديا ، عنه فى الكوميديا . ونرى أن ميدان الكوميديا أصبح مفتوحًا أمام استخدام التاريخ ، مثلما

هو مفتوح أمام التراجيديا ، وخاصة فى عصرنا الحديث . ويرجع الوقوف بالتاريخ عند حدود نوع معين إلى طبيعة الموضوعات التى يطرقها كلا النوعين ، وطبيعة الشخصيات التى تحمل هذه الموضوعات ، وجنس هذه الشخصيات ، من حيث الرجولة والأنوثة فى كل منهما .

أما **الفصل الثالث** من الرسالة ، وهو بعنوان : **(المؤلف المسرحى واستخدام التاريخ) فيقسمه الباحث إلى أربعة أقسام رئيسية : تحدث فى الأول حديثًا نظريًا** عن الطرق المختلفة لاستخدام المادة التاريخية فى عمل مسرحى . ويشير الباحث إلى أنه على الرغم من اختلاف وجهات نظر الدارسين فى ذلك ، فإنهم يجمعون على أمرين : الأول ، اتفاقهم على احترام الحوادث الكبرى فى التاريخ ، والثانى ، إتاحة قدر من الحرية فى استخدام الكاتب لحوادث التاريخ الجزئية . والخلاف الأساسى ينشأ حول مدى الحرية المسموح بها للفنان فى تعامله مع مادته التاريخية .

وعلى كل فإن حرية المؤلف المسرحى فى تعامله مع مادته المختارة مطلب أساسى ، فى الفن . فهذه الحرية هى المنفذ الوحيد لنشاطه الإبداعى ، وقدرته على تفسير التاريخ . يقول الباحث (ص ٦٩) : «ولا شك أن من حق الفنان أن يفسر وأن يضيف وأن يخلع على عمله من ذاته ، إذ أننا لو قلنا بعكس ذلك ، لتوقف اجتهاد الإنسان ، ولخبت تجاربه شيئاً فشيئاً» .

ويشير الباحث فى سياق حديثه ، إلى المسرحية التعليمية ، وهو ذلك النوع من المسرح الذى يلتزم فيه المؤلف المسرحى التزامًا تامًا بحقائق التاريخ . وقد انتشر هذا النوع من المسرحيات فى الوقت الحاضر ، بعد أن دعا كثير من علماء التربية إلى مسرحة المناهج . والمؤلف فى هذه المسرحيات يقف عمله عند رصد التاريخ كما هو ، ووضعه فى قالب مسرحى أو قالب حوارى ، يخلو تمامًا من كل مقومات الدراما الفنية . فهذا النوع لا يكتب لكى يعرض على خشبة المسرح ، بل ليقرأ ، وينتفع به . والتجربة الأولى فى هذا النوع فى أدبنا هى مسرحية (حياة مهلهل بن ربيعة أو حرب البسوس) سنة ١٩١١ م للشيخ **«محمد عبد المطلب»** والأستاذ **«محمد عبد المعطى مرعى»** . ولها أيضًا فى هذا المجال مسرحية بعنوان : (حياة امرىء القيس بن حجر) . وقد صنع الأستاذ **«توفيق الحكيم»** صنيعها ، فى كتابه عن **«محمد»** الذى قدمه فى صورة حوار مسرحى . غير أن هذا النوع من المسرحيات ، على الرغم من أنه يظل خارج الأضواء المسرحية ، يمكن أن يُمَثل على خشبة المسرح لو روعيت الوحدة العضوية فى بنائه . وقد استطاع الباحث التوصل إلى قسمة نظرية ، رأى أنها ضرورية فى مثل هذا البحث ، ينتمى إلى كل **قسم فيها مسرحيات معينة ، طبقًا للون الغالب عليها . فهناك مسرحية تشيع فيها قضية فكرية معينة ، وأخرى تدور الحوادث فيها حول شخصية بذاتها ، وثالثة يقوم إطارها العام على حادثة مشهورة . وقد حددت هذه القسمة الأجزاء التالية فى هذا الفصل ، فاستقل القسم الثانى بمسرحية القضية . التى يتناول فيها الكاتب المسرحى قضية من القضايا التى تهمه ، وتهم مجتمعه من خلال التاريخ ، كشاهد على صحة دعواه . ومثّل الباحث لها فى تطبيقه بمسرحية (محاكمة رجل مجهول) للأستاذ الدكتور «عز الدين إسماعيل» وبمسرحية (الدودة والثعبان) للأستاذ على أحمد باكثير . والثالث بمسرحية الشخصية ، التى يعرض فيها الكاتب لحياة شخصية تاريخية ، وما لها من دور فى قدرها التاريخى ، ومثل لها الباحث بمسرحية (إبراهيم باشا) للأستاذ «على أحمد باكثير» . والرابع ، بمسرحية الحادثة ، التى يعرض فيها** الكاتب لحادثة تاريخية ، لها من الأهمية فى تيار حياة أمة من الأمم ، مكان خاص ، ومثّل لها بمسرحيات : **(أبطال من بلدنا) ليعقوب الشارونى ، و (دار ابن لقمان) لعلى أحمد باكثير ، و (نقطة التحول) لعبد المنعم سليم . واستبعد الباحث** من هذه القسمة المسرحية التعليمية ، لضعف مستواها ، **واعتمادها على الأسلوب التقريرى . ويرى الباحث أن هذا التقسيم كان مبعثه غرض الدراسة فقط ، لأن المسرحية الواحدة قد تتناول هذه القطاعات الثلاثة جملة واحدة ، إلا أنه يبقى فى النهاية اتجاه غالب عليها من هذه الاتجاهات .**

أما **الفصل** الرابع والأخير من الرسالة ، وهو بعنوان : **(المسرح والوقائع المعاصرة)** فينقسم إلى تمهيد وقسمين : تحدث الباحث فى التمهيد عن أهمية دور المسرح من حيث إنه يكشف مواطن الضعف ويشارك فى عمليات البناء . وناقش فى القسم الأول ، موقف المؤلف والناقد من استخدام الوقائع المعاصرة ، وأبان عن موقفين متضادين تجاه هذه المسألة . فهناك من يعارض هذا الاستخدام ، وهناك من يؤيده ، ويستخدمه . وقد عرض الباحث لوجهة نظر المعارضين ، وأرجعها إلى أسباب فنية ، ولغوية ، وجماهيرية . وكشف عن موقف المؤيدين من خلال مجموعة من المسرحيات تناولت أحداثًا معاصرة عاشها الكاتب ، بلغت فى مجموعها سبع مسرحيات . ومن هذه المسرحيات التى استدل بها على ذلك : مسرحية **(المسامير)** للأستاذ **«سعد الدين وهبه»** ومسرحية **(ياسلام سلم ... الحيطة بتتكلم)** لنفس المؤلف . ولقد استطاع مؤلف هاتين المسرحيتين أن يعيش فيها مع التاريخ والحاضر . ومثل هذه المسرحيات ، وإن كانت تعتمد على التاريخ ، وتجعل منه نقطة انطلاق ، إلا أنها مسرحيات معاصرة ، تحمل همومًا حاضرة ، وأفكارًا معاصرة .

ولقد عبر الباحث فى **القسم الثانى** من هذا الفصل عن وجهة نظره فيما ينبغى أن تكون عليه معالجة الكاتب المسرحى للوقائع المعاصرة ، عندما يستخدم التاريخ . ثم أنهى بحثه بخاتمة جعلها خلاصة لتجربته فيما ينبغى أن تكون عليه دراسة المسرحية التاريخية . وفى هذا ، يرى الباحث أن دراسة المسرحية التاريخية – على المستوى النقدى – ينبغى أن تكون مرتبطة بمعرفة واعية عن المؤلف المسرحى ، واتجاهه العام فى التأليف الإبداعى أو النقدى ، مع دراسة واعية للنص المسرحى المعروض ، للكشف عن أهم مافيه من اتجاهات ومواقف . كذلك ، فعلى الناقد أن يقف على التاريخ وقوفا تامًا وكاملاً ، وأن يتحلى بثقافة تاريخية واسعة ، وفهم جيد له ، بأحداثه وشخصياته ، ليتسنى له الوقوف على الفترة الزمنية التى وقعت فيها أحداث المسرحية ، والتعرف على أسباب اختيار المؤلف المسرحى لهذه الفترة التى ركز عليها ، والإفصاح عما حققه من نجاح أو فشل فى بناء مسرحيته ، ثم الكشف عن كيفية استخدامه لأحداث التاريخ وشخصياته ، والمغزى من استخدام هذه الشخصيات ، وتلك الأحداث . وعلى الناقد الأدبى كذلك ، أن يلاحظ فى دراسته للنص المسرحى ، المعجم اللغوى الذى استعان به الكاتب فى كتابة مسرحيته . هذا إلى جانب النواحى الفنية الأخرى التى عرض لها الباحث فى منعطفات رسالته . وأخيرًا ، فقد تميزت هذه الرسالة بمناقشة القضايا الخاصة بالمسرحية التاريخية مناقشة نظرية وتطبيقية فى ذات الوقت . والتطبيق كما يقول الباحث هو المحك الذى تمتحن به المبادئ والقواعد النظرية .

[٢] المسرح الاجتماعى فى مصر

والرسالة الثانية التى نعرض لها فى هذا العدد هى رسالة ماجستير بعنوان : **(المسرح الاجتماعى فى مصر)** ، وقدمها **يوسف عبد العزيز إبراهيم** إلى كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، للحصول على درجة **الماجستير** فى الآداب . وأشرف عليها الأستاذ **عمر الدسوقى** .

والرسالة تشتمل على مقدمة ، وتمهيد ، وثلاثة أبواب رئيسية ، كل باب منها يشمل عددًا من الفصول . وقد خص الباحث الباب الأول من رسالته بنظرة

تاريخية شاملة ، عرض من خلالها لانماط الحياة السياسية ، والفكرية ، والاجتماعية ، فى مصر ، فى العصر الحديث ، طوال الفترات المختلفة التى تتبع فيها المسرح الاجتماعى . وقسم فصول هذا الباب حسب تناوله لهذه الأنماط المختلفة. فيتحدث فى الفصل الأول عن الحياة السياسية فى مصر فى العصر الحديث ، والفصل الثانى عن الحياة الفكرية ، والثالث عن الحياة الاجتماعية . وبالطبع ، فإن موضوع الرسالة كان يحتم على الباحث ، فى أحيان كثيرة ، فى محاولته تتبع ما قدمه الكتاب ، والأدباء ، فى المسرح الاجتماعى ، أن يتطرق إلى الحديث عن التاريخ السياسى فى مصر ، فى تلك الفترات التى تناولها بالبحث ، وأن يقوم بإطلالات على بعض مناحى الحياة المختلفة بها ، فى تلك الآونة . ولكن الباحث ـ فيما أظن ـ أراه قد توسع فى هذا الجانب توسعًا ، ضخم رسالته ، بحيث خرجت لينا وكأنها موسوعة تاريخية ، لأحداث العصر الحديث فى مصر . وهذا ما أخذته على الباحث . ولو أنه اختصر هذا الجزء التاريخى لبدت الرسالة فى ثوب أجمل مما بدت عليه بهذا الشكل الذى وصل إلينا ، والذى يشكل عبئًا على القارىء ، خاصة وأن القارىء يستطيع أن يطلع على هذا الجانب التاريخى فى كتب التاريخ المصنفة ، التى تتناول تاريخ مصر الحديث ؛ إذا أراد ، أو اضطرته الظروف لذلك . هذا ما أردت أن ألفت نظر الباحث إليه ، فى بداية تعرضى لرسالته .

ويعلل الباحث فى مقدمة رسالته سبب اختياره موضوعه ، ويرجع ذلك إلى هوايته الخاصة ، والقديمة بالمسرح ، التى بدأت منذ صباه ، وإلى تعلقه بفرقة الريحانى ، حتى أنه كثيراً ما كان يبتدع الوسائل للذهاب إلى المسرح ، ويتغلب على التقاليد الأسرية التى كانت تلزم الصبية فى تلك الآونة ، أن يلتزموا حجراتهم عند غروب الشمس . ويعود به كذلك إلى حبه للمؤلفات والكتب التى تتناول المسرحية بشكل عام ، وبخاصة مؤلفات أستاذه «عمر الدسوقى» ، تلك المؤلفات التى جذبته نحو المسرح ، وخصوصًا المسرح الاجتماعى ، من حيث إنه يتناول أوصاب المجتمع وعيوبه ، ويحللها ، ويظهر ما فيه من أخلاق ، وعادات ، وطبقات ، ومشكلات ، ويقترح لها الحلول المنطقية المناسبة .

وعلى الرغم من أن الرسالة تهتم بالمسرحية الاجتماعية فى مصر ، فى العصر الحديث ، غير أن الباحث ـ وهذا ما نحمده له ـ نجده يعود أدراجه إلى الوراء ، إلى تاريخ مصر القديمة ، باحثًا عن جذور فكرته حول المسرح الاجتماعى عند الفراعنة ، ثم عند العرب ، وعند الغرب ، محاولة منه للاهتداء إلى كيفية دخول المسرح إلى مصر . وقد تناول الباحث هذا الجانب فى تمهيد رسالته ، الذى عنون له بـ [أصالة **المسرح الاجتماعى فى مصر**] . وتحدث الباحث فيه عن المسرح اليونانى ، باعتباره أقدم مسرح وصل إلينا ، والمسرح الفرعونى ، مؤكداً أن صلة مصر بالمسرح قديمة ، قدم التاريخ نفسه ، واستدل على ذلك بما أثبتته الحفائر ، التى قام بها جماعة من علماء الغرب فى مصر . وقد ظلت هذه الحقيقة خافية ، ردحًا طويلاً ، إلى أن ظهرت آثار المسرح الفرعونى إلى الوجود عام ١٩٠٠ م . غير أن الباحث لايلبث يذكر أن ما اكتشف بخصوص المسرح الفرعونى كان غامضًا أشد الغموض ، على الرغم من إشارة (**هيرودوت**) و (**بلوتارك**) إلى وجود طقوس دينية ، قام بها الكهنة فى المعابد ، وأكتوبها شبه عرض تمثيلى ، يستمد موضوعه من أسطورة (**إيزيس**) وبحثها عن زوجها (**أزوريس**) . ثم يعرض الباحث بعد ذلك لأهم الكشوف التى تمت فى هذا الصدد ، فيشير إلى بحثى الأستاذ (**كورت زيته**) عن المسرح الفرعونى ، وهما : (**نص مسرحى للدراما الدينية فى مصر القديمة**) و (بردية الرمسيوم المسرحية) التى أثبت فيها بصورة قاطعة معرفة مصر القديمة بالمسرح . وموضوع هاتين المسرحيتين يدور حول تمثيل الأساطير الدينية ، وبخاصة أسطورة (إيزيس وأزوريس) من خلال الحفلات الدينية ، التى كانت تقام فى المعابد . ثم جاء الاب (**دريتون**) وألف كتابه : المسرح المصرى . وعلى كلٍّ ، فإن أمر المسرح الفرعونى الاجتماعى مازال يكتنفه الغموض ، فى رأى الباحث .

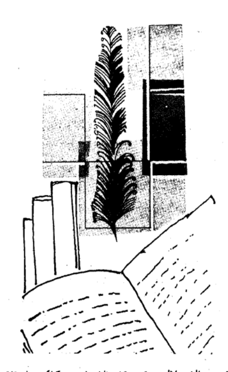
ويصل الباحث فى عرضه للمسرح القديم إلى مصر اليونانية والرومانية ، معترفًا بقلة ما وصلنا عن المسرح الاجتماعى فى هذين العصرين ؛ إذ لانستطيع أن نلمس فيها أدبًا مسرحيًا مصريًا . وهذا راجع إلى تحريم الكنيسة المصرية لهذا الفن ، باعتباره عملاً من أعمال الوثنية التى يجب محاربتها ، والقضاء عليها . على حين نهض المسرح الفرعونى ، لأنه اقتصر على الكهنة ، من حيث إنهم اعتبروه من التقاليد الدينية ، التى لا يصح أن يطلع عليها أو على سرينها عامة الناس . بالإضافة إلى كراهية المصريين لكل مايمت إلى مذهب الحكومة الذى يخالف ما عليه المصريون .

أما المسرح العربى ، فعلى حين نجد بعض الظواهر المسرحية عندهم ، إلا أن طبيعة العرب النفسية ، والبيئية ، والخلقية ، لم تكن تساعد على أن يتخذ الفن المسرحى مكانًا بينهم . ولعل نبوغهم فى الشعر الغنائى ، الذى أوحت به الطبيعة ، واستنفد كل طاقاتهم الفنية والوجدانية ، واستهلك كل حاجاتهم العاطفية ، قد عوضهم عن النقص فى وجود المسرح .

ويخصص الباحث الباب الثانى من الرسالة للحديث عن مسرح الطليعة الاجتماعى ، ويقسمه إلى فصلين : يتناول فى الأول منهما فنونًا أخرى مشابهة لفن المسرح ، هى من البوادر الأولى ، والمحاولات البدائية فى الاتجاه صوب مسرح اجتماعى ناضج ، من مثل خيال الظل الذى كان منتشرًا فى مصر إلى عهد قريب . ويقدم الباحث فى هذا الشأن عرضًا عن كتاب (**طيف الخيال**) **لابن دانيال** . فيرى أن (بابة) طيف الخيال هى صورة واقعية لمجتمع القرن الثالث عشر الميلادى ، والسابع الهجرى فى مصر ، من حيث إنها تاريخ للحركة الأخلاقية والإصلاحية التى قادها (**الظاهر بيبرس**) ، ووصف ما ساد المجتمع قبل عهد الظاهر بيبرس مباشرة ، من ألوان عديدة ، من الفساد الاجتماعى والأخلاقى الذى راجت سوقه ، فى تلك الأثناء . وقد تناول الباحث بالدراسة أسلوب (البابة) ، التى يراها نمطًا فنيًا متأثراً بأسلوب مقامات «**الحريرى**» ، غير أن (**ابن دانيال**) كثيرًا ما وجدناه يضيق بقيود المقامة ، فيستولى عليه المزاج الشعبى ، ويستعين بلغة العامة . والبابة ـ فيما يرى الباحث ـ هى وثيقة تاريخية لظاهرة مسرحية وجدت فى مصر ، وتناولت المجتمع المصرى وقت تأليفها . وكان من الممكن لهذه الظاهرة أن تتطور ، وتبرز إلى الوجود ، وينشأ عنها مسرح يحمل سمات الطابع المصرى . لولا أن الأتراك بتصلبهم ، وتزمتهم من جانب ، ونقلهم أرباب الحرفة من مصر إلى تركيا من جانب آخر ، عجل بالقضاء على هذه الظاهرة المسرحية . ويضاف إلى ذلك ، أن اضطراب الأمن فى البلاد وقتذاك ، وانتشار الاضطرابات ، والتنازع بين السلطات الحاكمة والمماليك ، جعل الناس يتوارون فى منازلهم قبل حلول الظلام ، وهذا مما لا يشجع على استمرار مسرح خيال الظل فى المجتمع المصرى ، وخاصة بعد أن شغل المصريون بالنضال ضد سلطات تركيا أولاً ، ثم ضد المماليك والفرنسيين بعد ذلك .

وفى الفصل الثانى من هذا الباب ، يكشف الباحث عن بوادر الأدب التمثيلى فى مصر ، فيتحدث عن (**يعقوب صنوع**) و (**محمد عثمان جلال**) و (**عبد الله النديم**) وجهودهم فى المسرح ، ومن سار على دربهم من كتاب العصر . ويرى أن المسرح المصرى الحديث لم يظهر إلى الوجود إلا بعد اتصال مصر بالعالم الغربى اتصالاً وثيقًا ، يُؤرّخ له بمجئ الحملة الفرنسية إلى مصر عام ١٧٩٨ . ولكن الباحث نراه يقلل من الدور الذى لعبته الحملة الفرنسية فى نهوض المسرح المصرى ، مشيرًا إلى أن ما حملته الحملة من مسارح ، وفرق مسرحية ، إلى مصر ، كان مقصورًا على جنود الحملة ، وضباطها ، ولم يكن الهدف منه إحداث نهضة مسرحية فى مصر . وإن كان قد سُمح للمصريين بالمشاركة فى هذه النهضة ، أو ارتياد تلك المسارح ، فإنهم لم يكونوا يفهمون ما يقدم لهم من نصوص مسرحية ، لأنها كانت تؤدى بلغات أجنبية غريبة ، على المصريين ، غرابة المسرح نفسه .

والحركة المسرحية فى مصر لم تتبلور ، إلا إبان عصر إسماعيل باشا ، الذى استقدم الفرق الأجنبية ، وأنشأ (**مسرح الكوميدى**) عام ١٨٦٨ ، و (**مسرح الأوبرا المصرية**) عام ١٨٦٩ . ومسرح (**زيزنيا**) ، و (**الفيرى**) فى الإسكندرية . وكان من نتائج هذه الحركة المسرحية ، أن برزت إلى الوجود بوادر الفن المسرحى المصرى . وقد تزعم هذه الحركة فى ذلك الوقت ، عملاقان مصريان هما : **يعقوب**



صنوع و **محمد عثمان جلال** . وقد توقف الباحث عند كلّ منهما وقفة تتناسب ومشاركته فى نهضة المسرح المصرى ، وما قدمه من خدمات فى مجال التأليف المسرحى ، فلقد درس «**يعقوب صنوع**» الفن المسرحى عند (**جولدونى وموليير وشريدان**) وأنشأ فرقته المسرحية المصرية عام ١٨٦٩ . ومَصّر **محمد عثمان جلال** مسرحيات (**موليير**) الهزلية ، ونادى بأن يدرس المسرح فى المدارس المصرية ، وأن تترجم المسرحيات الجيدة فى العالم الغربى .

وفى أثناء ذلك ، عرض الباحث لكثير من مسرحيات هؤلاء الرواد المسرحيين ، من مثل مسرحيات : (**البورصة المصرية**) و (**ابن رمدة وكعب الخير**) و(**الضرتين**) **ليعقوب صنوع** . ومن مثل مسرحيات (**الشيخ متلوف**) و (**النساء العالمات**) ، و (**الأزواج**) ، و (**مدرسة الزوجات**) الممصرة عن مسرحيات موليير الهزلية ، **لمحمد عثمان جلال** ، والتى ضمنها كتابه : (**الأربع روايات من نخبة التياترو**) الذى نشره عام ١٨٨٩ م .كذلك مسرحيات : (**مصر ومطالع التوفيق**) ، و (**العرب**) ، **لعبد الله النديم** . وأردف الباحث تناوله لهذه المسرحيات بعرض تحليلى ، ودراسى ، لبناء كل واحدة منها . وهذه الحركة المسرحية التى كانت تهدف إلى الإصلاح الاجتماعى فى المقام الأول ، هى فى نظر الباحث ، من قبيل الإرهاصة والصحوة التى بشرت باتجاه نحو نشوء المسرح المصرى الناضج ، فيما بعد . يقول الباحث (ص ٢٣٧) : «إن هذه الإرهاصة المسرحية أو بمعنى أدق هذا الشكل الحوارى لم يتناول مشكلة بعينها ، يحللها الأديب ، ويقترح لها الحلول المناسبة ، بل هى عبارة عن تصوير للمجتمع ، ومايسوده من أخلاق ، وعادات فى أسلوب حوارى ، ولايمكن أن تندرج تحت اسم المسرحية مطلقاً ، وقد تناولتها باعتبارها خطوة نحو أدب مسرحى ، كان يتعثر فى تلك الحقبة» . ويرى الباحث فى تقييمه لمسرحيات تلك الفترة ، أن هذه المسرحيات على الرغم مما تضمنته من أفكار ، ومفاهيم ، فى الإصلاح الاجتماعى عامة ، إلا أنها اتسمت بالضعف ، بسبب أنها جاءت فى صورة عظات أوخطب ، إذ أن أصحابها لم ينتبهوا إلى أن وظيفة المسرح هى الترفيه والترويح عن النفس ، فى المقام الأول ، أما الخطب والعظات ، فلها مجال آخر . ومهما يكن الأمر ، فلقد كان من حسنات مسرح الطليعة الذى تزعمه (**يعقوب صنوع**) و (**محمد عثمان جلال**) و (**عبد الله النديم**) ، أنه نبه الشباب فى وقته ، إلى مشكلات المجتمع ، التى يعانى منها ، فهب يقلدهم فى تأليف المسرحيات ، التى تعالج مشكلات هذا المجتمع ، وقضاياه .

ثم يكشف الباحث بعد ذلك ، عن جهود المسرح الشامى فى مصر ، وعلى رأسه (**مارون النقاش**) ، الذى تجمع جميع آراء من أرخوا للحركة المسرحية فى العالم العربى ، على أنه أول من مارس فنون المسرح فى الشرق العربى عامة ، والشام بصفة خاصة ، ويكشف الباحث أيضاً ، عن جهود (**أحمد أبو خليل القبانى**) ومدرسته فى المسرح ، وكانت تمثل اتجاهًا مغايرًا لمدرسة آل نقاش ، مما دعا الباحث إلى تسميتها باسم (**مدرسة المسرح الغنائى**) . وما إن اجتاز المسرح المصرى الحديث الطور البدائى ـ الذى تزعمه **يعقوب صنوع** ، وآل نقاش ، **وأحمد أبو خليل القبانى** ـ حتى كانت الرواية الغنائية هى المسيطرة على الجمهور ، وقد ازدادت تألقًا ، وازدهارًا ، بظهور الشيخ **سلامة حجازى** ، الذى نماها ، ودفع بها . ولكن المسرح المصرى استطاع أن يلج طورًا جديدًا ، وأن ينسلخ إلى حد كبير من هذا الطور الغنائى ، بعودة الفنان (**جورج أبيض**) ، الذى استطاع أن ينهض بالتمثيل ، وأن يخرج بالمسرحية من النوع الغنائى إلى الأنواع الفنية الأخرى .

أما الباب الثالث من الرسالة ، وهو بعنوان : (**المسرحية الاجتماعية الحديثة**) فيشتمل على خمسة فصول ، عرض الباحث فى الفصل الأول ، لجهود (**فرح أنطون**) ، و (**محمد تيمور**) ومن سار على دربهم من كتاب المسرح الاجتماعى . وتعرض لمسرحية (**مصر الجديدة**) ، لفرح أنطون ، وجعلها مولدًا جديدًا للمسرحية الاجتماعية الجيدة ، التى حاول فيها مؤلفها أن يخرج على كثير من قواعد المذهب الكلاسيكى ، وأصوله ، وخاصة مبدأ الوحدات الثلاث ، التى أرسى جذورها أرسطو ، وتمسك بها من جاءوا بعده ، ردحًا طويلاً .

وأشاد الباحث كذلك ، بجهود (**محمد تيمور**) فى مجال المسرح الكوميدى ، وبنشاطه المسرحى ، الذى لم يقتصر على التأليف للمسرح فحسب ، بل تجاوزه إلى التمثيل ، وإلى النقد . فإلى جانب مشاركة (**محمد تيمور**) فى التأليف المسرحى ، شارك فى المسرح ممثلاً ، وشارك فيه ناقدًا كذلك ، بما قدمه من مقالات حول المسرح عمومًا ، وحول نشأة التمثيل فى فرنسا وفى مصر ، وعن طريق شرحه لأنواع الروايات المسرحية ، ونقده للممثلين ، والممثلات ، والروائيين بل إنه تخطى ذلك إلى تعريب بعض الروايات ، عن الأدب الفرنسى ، مثل (**الأب لوبونار**) **لجان ايكار** و (**اللغز**) لـ (**بول هرفير**) .

وفى **الفصل الثانى** ، تناول الباحث المسرحية الشعرية عند الشاعر «**أحمد شوقى**» ، مع دراسة لبعض المسرحيات فى بنائها وشخصياتها وأسلوبها وأهدافها .

ثم تناول فى **الفصل الثالث** ، مسرح «**توفيق الحكيم**» الاجتماعى ، ومسرح «**محمود تيمور**» الاجتماعى ، مسجلاً أهم الظواهر المسرحية فى أدبهم الاجتماعى ، من حيث الموضوع ، والأفكار ، والشخوص المسرحية ، والحوادث ، والصراع ، والتعقيد ، والأسلوب . والباحث لم يتناول فى هذا الفصل سوى رائدين من رواد المسرحية الاجتماعية ، الناضجة ، فى مصر ، وهما : «**توفيق الحكيم**» و «**محمود تيمور**» ، باعتبارهما أديبين بارزين ، شاركا فى النهضة المسرحية المصرية المعاصرة مشاركة فعالة ، ومباشرة . وقد ركز الباحث فى دراسته لإنتاجها الأدبى المسرحى على تلك النماذج المسرحية ، التى تختص بمعالجة أمراض المجتمع ، أو نقد عاداته ، وتقاليده ، دون أن يتعرض لفنون الأدب المسرحى الأخرى ، أو لفنون القصة التى اشتهر بها الأستاذ «**محمود تيمور**» .

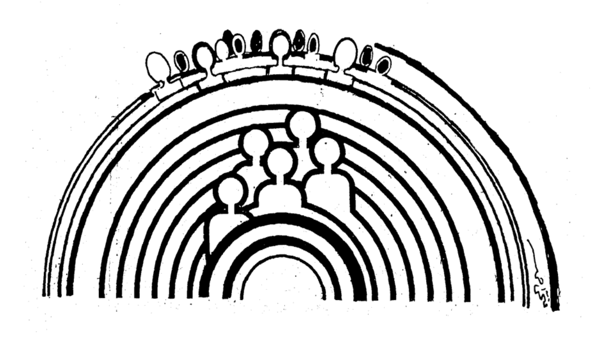
وقام الباحث بسياحة واسعة فى إنتاج الأستاذ «**توفيق الحكيم**» المسرحى ، الذى تناول المجتمع من خلاله ، من حيث إنه ينطلق من مبدأ الالتزام فى الأدب ، وأن رسالة الأدب عنده تقوم على نقد المجتمع وتوجيهه ، واستغلال إمكانيات المسرح فى تحقيق ذلك . ثم أشار إلى جهود الأستاذ «**محمود تيمور**» ، فى المسرح الاجتماعى ، وكيف أنه استطاع أن يجمع بين القصة القصيرة ، والرواية الطويلة ، والمسرحية النثرية ، دون تخصص فى جنس أدبى واحد . وإن كان الطابع القصصى هو الغالب عليه . وكيف أنه تحول إلى التاريخ ، فاستمد منه بعض الموضوعات ، التى بنى عليها بعض مسرحياته ، كمسرحية (**صقر قريش**) . وقد تناول الباحث بالدراسة والتحليل خلال جولته الطويلة فى مسرحى **الحكيم وتيمور** ، بعض

مسرحياتهم الاجتماعية ، من مثل مسرحيات : (**بين يوم وليلة**) ، و (**مفتاح النجاح**) ، و (**الرجل الذى صمد**) ، و (**أعمال حرة**) ، و (**لكل مجتهد نصيب**) ، و (**اللص**) ، و (**الصفقة**) ، و (**الأيدى الناعمة**) وغيرها للأستاذ **توفيق الحكيم**، ومن مثل مسرحيات : (**المخبأ رقم / ١٣**) ، و (**قنابل**) للأستاذ **محمود** تيمور اللتين استوحاهما من التاريخ ، وأحداث الحرب العالمية الثانية ، وتناول من خلالها الحياة المصرية المعاصرة .

أما **الفصل الرابع** ، فقد تحدث فيه الباحث عما ساد المجتمع المصرى من اتجاهات فنية ، بعد ثورة يولية ١٩٥٢ ، وقسمها إلى ثلاثة اتجاهات : **الأول** ، يميل إلى التأليف ، وتقديم النصوص المسرحية الجديدة . ويذكر الباحث من كُتّاب المسرح الاجتماعى ، فى تلك الفترة ، الذين آمنوا بفكرة الالتزام بقضايا المجتمع وأهدافه ومثله العليا ، **سعد الدين وهبه** ، **يوسف إدريس ونعمان عاشور وأحمد باكثير** ، **وفتحى رضوان** . وقد سلك هؤلاء نفس الطريق التى سلكها الأستاذان **توفيق الحكيم** ، **ومحمود تيمور** . والثانى ، يميل إلى مسرحة القصة ، والرواية المصرية . ويذكر الباحث من بين هذه الأعمال الأدبية التى أعدت للمسرح المصرى ، رواية الأستاذ **نجيب محفوظ** (**زقاق المدق**) ورواية (**بداية ونهاية**) ، و (**بين القصرين**) ثم قصة (**قنديل أم هاشم**) للأستاذ **يحيى حقى** . ويشير الباحث إلى أن فكرة مسرحة القصص ، والروايات المسرحية الاجتماعية لم تحقق نجاحا ملموسًا فى مجال الأدب المسرحى . والاتجاه الثالث ، يميل أصحابه إلى الاقتباس . وظاهرة الاقتباس ليست وليدة العصر ، بل هى قديمة ، قدم المسرح فى مصر . فالمسرح المصرى قام أساسًا على الترجمة ، والتمصير والاقتباس . ومن الأعمال المقتبسة ما قام به **محمد توفيق** ، **ومحمود السباع** حينما اقتبسا مسرحية (**حبر على ورق**) عن المسرح الأمريكى .

ويختم الباحث **بابه الثالث** ، وهو آخر أبواب رسالته ، **بالفصل الخامس** والأخير ، الذى يستعرض فيه لغة **المسرحية الاجتماعية المصرية** ، ويتتبعها عبر العصور التاريخية ، كاشفًا عن تطورها ، مع **شرح التجارب المسرحية التى قام بها** عدد من كتاب المسرح المصرى فى هذا الشأن . ثم يعلن عن رأيه فى **اللغة التى يجب** أن تكتب بها المسرحية عامة ، **والاجتماعية على وجه الخصوص** ، **والطريقة التى** يجب اتباعها لنشر هذه اللغة .

فالباحث يقدم خطة فى نهاية بحثه يدعو فيها **إلى العمل على ضرورة عودة اللغة** العربية الفصحى إلى حياتنا الثقافية ، واعتلائها خشبة المسرح . وخطته للوصول إلى تحقيق هذه الممارسة الفعلية للغة العربية ، **يقوم على الاتجاه إلى تدريس المسرحيات** بكل أنواعها ، فى مراحل التعليم المختلفة **باللغة العربية الفصحى** ، **والعمل على** إعادة ماكتب من المسرحيات باللغة العربية ، **والدعوة إلى أن يكف كُتّاب الجيل** الحالى عن الالتزام بالعامية فى كتاباتهم الأدبية ، **وتشجيع التأليف المسرحى باللغة** العربية ، وتكوين هيئة من رجال المسرح **وأعضاء مجمع اللغة العربية لمراقبة الإنتاج** المسرحى ، وتوجيه الذوق العام إلى ذوق **يشغف بالفصحى** ، وبلاغتها عن طريق تسخير وسائل الإعلام المختلفة لتحقيق ذلك . **ويرى** الباحث أن تستعمل حاليًا لغة مسرحية تجمع بين الفصحى وأسلوب العامية ، ومنطقها بطريقة تحاول أن تقربنا من لغتنا العربية الأصيلة . ودعوة الباحث لا أحسبها جديدة ، فى هذا الميدان ، بل سبقه إليها رجالات كثيرون ، دعوا إلى النهوض باللغة العربية ، والإعلاء من شأنها . وأظن أنه لا يخفى على الباحث ولا علينا ماتحتاج إليه هذه الدعوة عند التطبيق من جهود شاقة مضنية ، نرجو لها أن تتحقق فى يوم من الأيام .





هنات وأوهام

ماهر شفيق فريد

هاهنا محاولة لتصويب أوهام وهنات وقع فيها بعض كتاب عدد يناير ١٩٨٢ من مجلة **فصول** ، وماأبرئ نفسى ! أرجو أن يتلقاها الكتاب قبولا حسنا ، شأن من يستمعون القول فيتبعون أحسنه .

- فى كلمة «التحرير» (اقرأ : «**عز الدين اسماعيل**») المعنونة «**هذا العدد**» يكتب رئيس التحرير : «**أندريه جيبسون المحاضر فى جامعة هولواى بانجلترا**» (ص ٩) . وفى هذه الجملة موضعان للنظر : الأول أن اسم الرجل أندرو **Andrew** لا أندريه ، والثانى أن هولواى هذه ـ وتسمة اسمها «**كلية هولواى الملكية**» ـ ليست جامعة قائمة برأسها ، وإنما هى لا تعدو أن تكون إحدى كليات جامعة لندن ، تقع فى إيجام **Egham** بمقاطعة سرى **Surrey** على مبعدة عشرين ميلا تقريبا من العاصمة الإنجليزية .
- يسمى الأستاذ عبد **الرحمن فهمى** ، فى مقالته «**الرواية البوليسية**» ، رواية **د . هـ . لورنس** «**غراميات لادى تشاترلى**» (ص ٤٧) . وصواب العنوان : «**عشيق الليدى تشاترلى**» .
- يسمى الدكتور **محمد هريدى** ، فى مقالته «**مسيرة الأجيال فى الرواية المصرية والتركية**» ، رواية **يعقوب قدرى** «**صودوم وكومره**» (ص ٧٧) . والصورة العربية لهذين الاسمين من أسماء الأماكن ، بحسب الترجمة المتداولة للتوارة ، هى : سدوم وعمورة ، أو مدن السهل ، من أعمال فلسطين قديما فى وادى الأردن الأدنى . وقد أهلكها الرب لانغماس أهلها فى المعاصى والفجور (كلمة **Sodomite** الإنجليزية بمعنى «لواطى» مشتقة من مدينة **Sodom** هذه) . وقصتها ترد فى الإصحاحين الثامن عشر والتاسع عشر من سفر **التكوين** ، حيث قصة لوط وقومه ، وماكان ربك ليهلك القرى وأهلها مصلحون .

ويكتب **محمد هريدى** فى نفس المقال : «الإجابة عن هذا التساؤل تنم عن ألم شديد» (ص ٨٠) وهذا خطأ شائع صوابه «تنم على» . وقد كان العقاد وعلى أدهم من القلائل الذين لبثوا بمنأى عن هذا الخطأ فيما يسطرون .

ويكتب **هريدى** : موقف حسنين فى بداية ونهاية حين عرض عليه أخوه حسن أساور زوجته ليبيعها ويسافر إلى طنطا لاستلام عمله» (ص ٨١) . والواقع أن السيدة المذكورة لم تكن زوجة لحسن ، وإنما مجرد رفيقة أو خليلة .

- تقول السيدة **اعتدال عثمان** ـ فى مقالة ممتازة عن «**البطل المعضل بين الاغتراب والانتماء**» : «**يعد دون كيخوت** فى رواية «**سيرفانتس**» أبرز مثال للبطل المعضل فى تاريخ رواية القرن التاسع عشر» (ص ٩٢) . كيف يكون هذا ؟ إن **ميجيل دى سرفانتس** ـ أو ثربنطة ـ معاصر **شكسبير** ـ قد ولد فى ١٥٤٧ ومات فى ١٦١٦ . ورائعته عن فارس دى لامانشا قد ظهرت فى ١٦٠٥ . فكيف تدفعها الكاتبة ثلاثة قرون كاملة إلى الأمام ، لتغدو من روايات القرن التاسع عشر ؟ ولايقل عن ذلك غرابة قول الكاتبة : «الشكل الروائى الذى يتمثل فى رواية **فلوبير** «**التربية العاطفية**» **L'Education Sentimentale** فى شخصية أبلوموف» (ص ٩٢) . علم الله أنه ليس فى رواية ناسك كرواسيه شخصية بهذا الاسم ـ حيث البطل يدعى فردريك مورو ـ وإنما أبولوموف بطل رواية للأديب الروسى إيفان جونشاروف (١٨١٢ ـ ١٨٩١) ظهرت فى ١٨٥٧ ، وبطلها نموذج للنبيل الريفى الروسى الكسول .

وتورد الكاتبة قول **يوسف إدريس** من رواية **البيضاء** : «كلما كانت الظروف أصعب كلما فتنى الوضع» (ص ٩٦) . وهذا خطأ لغوى من جانب **إدريس** . صوابه حذف «كلما» الثانية .

تسمى الدكتورة **سيزا قاسم** ، فى مقالتها «**المفارقة فى القصص العربى المعاصر**» ، مؤلف رواية «**زوجة الملازم الفرنسى**» : **روبرت فولز** (ص ١٥١) ، وصواب اسمه : **جون فاولز** . هذا وقد ترجم الرواية ، منجمة ، **محمد الحديدى** تحت عنوان «**صديقة البحار الفرنسى**» فى مجلة **الجديد** .

فى مقالة «**تيار الوعى والرواية اللبنانية المعاصرة**» ، يتهجى الدكتور **يحيى عبد الدايم** اسم **ستفن ديدالوس** ، فى رواية **جويس** «**يوليسيز**» : **Steven** (ص ١٥٧) وصواب هجائه : **Stephen** .

فى ترجمة الدكتور **نصر أبو زيد** لمقال **أندرو جيبسون** «**ملاحظات عن القصة والفكاهة**» نلاحظ مايلى :

- «**رواية عدو البشر**» (ص ١٧٥) **لموليير** : والصواب أنها مسرحية لا رواية .
- «**دورى الصغير**» (ص ١٧٥) (عنوان رواية لديكنز) صوابه : «الصغيرة دوريت» ، إذ هى أنثى لا ذكر . وقد ترجم الرواية الأديب الراحل **حسين القباني** ،

بمراجعة د. **شوقى السكرى**، وصدرت فى سلسلة «الألف كتاب» عن مؤسسة سجل العرب فى ١٩٦٣.

- «أعمال رابيلاز **Rabelais**» (ص ١٧٧): هو الأديب الفرنسى **رابليه**. يا أهل الترجمة، تعالوا إلى كلمة سواء بيننا وبينكم: فلنرسم أسماء الأعلام كما ينطقها أصحابها!
- «رواية شتيرنه المسماة **تريسترام شاندى**» (ص ١٧٧). فيم هذا النطق الجرمانى، والرجل أيرلندى يدعى ببساطة **لورنس سترن**!
- «**لوترامون** **Lautreamont**» (ص ١٧٨)، صاحب **أناشيد مالدورور**، وصواب نطقه: **لوتريامون**.
- «**بنجت** **Dinget**» (ص ١٨٠) هو الروائى روبير بينجيه (**Pinget** لا كما رسمته المجلة) من أصحاب الرواية الجديدة فى فرنسا.

• وكما دعا **محمد هريدى** «سدوم وعمورة»: «صودوم وكومره» يدعوها **حامد طاهر**، صاحب مقالة «**مفهوم المعمار الروائى عند مارسيل بروست**»: «سدوم وجوموز» (ص ١٨٣). فليرجع إلى ماقلناه آنفا.

ويقول **حامد طاهر**: «إن شخصيات **بروست** تقف فى منتصف الطريق بين شخصيات **ولیم جیمس** وشخصيات **فرانز كافكا**» (ص ١٨٦). هنا يخلط الكاتب بين وليم جيمز ـ فيلسوف البراجماتية الأمريكية، الذى لم يكن روائيا من قريب ولا من بعيد ـ وشقيقه الروائى **هنرى جيمز**، وهو المقصود هنا.

- يذكر **يحيى حقى** فى حديثه مع **أحمد بدوى** إن **لإسماعيل مظهر** ترجمة ذاتية عنوانها «**تاريخ الشباب**» (ص ٢٢٠) وصواب العنوان: **تباريح شباب**.

ويقول **نجيب محفوظ** «ألف **سارتر** كتابا بعنوان لمن أكتب» (ص ٢٢٥). وليس **لسارتر** كتاب كامل بهذا العنوان، وإنما هو فصل من كتابه **ما الأدب**؟ وصواب العنوان: «**لمن نكتب**؟» (انظر ترجمة الدكتور **محمد غنيمى هلال** للكتاب، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦١، ص ٨٠). وقد نشرت فصول الكتاب لأول مرة فى مجلة **العصور الحديثة**.

ويقول د. **يوسف إدريس**: رأيى أن **فلوبير** كتب «**مدام بوفارى**» لمأساة شخصية. ربما لأنه يريد أن يبرر لزوجته أعمالها» (ص ٢٣٣). فليعلم **إدريس** ـ هذه العبقرية ذات الذهن المشوش ـ أن **فلوبير** ظل طوال عمره أعزب لم يتزوج قط، وإن كانت له خليلات، كإليزا شلزنجر، ولويز كوليه. وعدد لا بأس به من البغايا.

أما حين يقول **إدريس**: «لاشك أن رواية مثل **ماكبث** كانت تنطبق على شخص ما قتلته الملكة إليزابث» (ص ٢٣٣) فإنى أوثر الصمت، حتى لايجمح بى القلم. وأدع للضمير الأدبى أن ينظر فى أمر هذا الطبيب ـ وإن تكن موهبته الخلاقة من أعلى طراز ـ الذى لايكتفى بأن يتحدث فيما لا يعرف. وإنما يأبى إلا أن يزيد الأمور ضغثا على إبالة، بـ «لا شك» الجازمة هذه.

• يورد **عبد الرحمن الخانجى** » فى مقالة «**اللغة.. الزمن.. دائرة الفوضى**» من ديوان **ت. س. إليوت** أربع رباعيات **The still point of the universe** (ص ٢٦٣). وصواب المقتطف **The still point of the turning world** (انظر قصيدة «**بيرنت نورتون**» فى **قصائد ت. س. إليوت ومسرحياته الكاملة**، فيبر وفيبر، لندن، ١٩٧٠، ص ١٧٥).

• فى كلمة «**التحرير**» عن **جيمس جويس فى الذكرى** «**المائة لمولده**» ـ أترى الكاتب **سامى خشبة**؟ ـ نقرأ أن **جويس** كتب «مجموعة واحدة من الشعر» «**قصائد، كل واحدة ببنس**» (ص ٢٩٧). والواقع أن **جويس** ـ إلى جانب هذه المجموعة الصادرة فى باريس عام ١٩٢٧ ـ مجموعة أسبق عنوانها **موسيقى الحجرة** (١٩٠٧) كانت مدخله إلى عالم الأدب، وضمت ستا وثلاثين قصيدة.

ويتحدث الكاتب عن «**فينرابل بيد**» (ص ٢٩٧) **Venerable Bede** ظنا منه ـ فيما يلوح ـ ان **فينرابل**» اسمه الأول، وإنما هو لقب بمعنى الموقر كان يطلق على هذا المؤرخ والدارس الإنجليزى (٦٧٣؟ ـ ٧٣٥) صاحب كتاب **تاريخ كنيسة انجلترا**.

ويقول الكاتب عن بعض شخصيات رواية **جويس فنجانز ويك**: «الأول يصبح «شيم» أو قابيل» (ص ٢٩٨) وما هذا سوى **Shem** بن نوح فى ختام الإصحاح الخامس من سفر **التكوين** فى التوراة.

• فى «**الدوريات الفرنسية**» يكتب **حامد طاهر**: «هناك مثال مدهش يقدمه لنا **بيرنيس** **Bérénice** فى بيته الشعرى الشهير: «فى الشرق الصحراوى، ما أشد سأمى» (ص ٣٠١). والصواب «تقدمه» لا «يقدمه»، و «بيتها» لا «بيته»، إذ الإلماعة إلى **بيرنيس**، بطلة إحدى مسرحيات **راسين**، ملكة فلسطين ومحبوبة الإمبراطور الرومانى تيتوس. وقد ترجم المسرحية الدكتوران **أنور لوقا وأحمد عبد الحميد يوسف**. وراجعها وقدم لها حسن نديم. وفحصها **عبد الحميد الدواخلى**. وهى تظهر فى المجلد الثانى من مسرحيات **راسين** (دار المعارف).

• وفى الختام أود أن أضيف البنود التالية إلى استدراكاتى، فى عدد يناير، على ببليوجرافيا الدكتورين **حمدى السكوت** و **مارسدن جونز** عن **صلاح عبد الصبور**.

أعمال صلاح عبد الصبور

كتب

- **نبض الفكر** ـ مجموعة دراسات ومقالات فى الأدب العربى والعالمى، تقديم د. **عز الدين إسماعيل**، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية

أعمال عن صلاح عبد الصبور

كتب

وداعا فارس الكلمة، قصائد قدم لها د. **عز الدين إسماعيل**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢ (القصائد **لمحمد إبراهيم أبو سنة**. **وفتحى سعيد**. **وإبراهيم عيسى**، **ومعتزة صلاح عبد الصبور** (بالإنجليزية، والترجمة العربية **لاعتدال عثمان**)، وغيرهم.. مع قصيدة من آخر أعمال **صلاح** عنوانها «**عندما أوغل**

السندباد وعاد» . وتذكر زينب عفيفى فى جريدة أخبار اليوم ٦ / ٢ / ١٩٨٢ أن هذه القصيدة «لم ينشرها» الشاعر ، والواقع أنها نشرت بمجلة العربى الكويتية ، فى عدد أكتوبر ١٩٧٩) .

مقالات نقدية

- سميحة أيوب ، «المسرح حياتى» (صلاح عبد الصبور) ، مجلة المسرح (جمعية نادى المسرح) ٣٠ سبتمبر ١٩٨١ ، ص ٣٦ .
- سامى خشبة ، «الحرية فى مسرح صلاح عبد الصبور» ، المصدر السابق ، ص ٤٠ ــ ٤٥ .
- د . سامى منير ، «شاعرية المسرح الفكرى عند صلاح عبد الصبور» ، المصدر السابق ، ص ٤٦ ــ ٥٣ .
- فتحى العشرى ، «وماذا يبقى من صلاح عبدا الصبور؟» ، المصدر السابق ، ص ٥٤
- سمير العصفورى ، «جلسه عمل مع مؤلف مسرحى» ، المصدر السابق ، ص ٥٥ .
- أسامة أبو طالب ، «ليس موتا وإنما هو امتداد الحياة» ، المصدر السابق ، ص ٥٦ ــ ٥٧ .
- كوثر سالم ، «الشعر المسرحى فى الأدب المصرى المعاصر» ، مجلة المسرح ، يناير ١٩٨٢ ، ص ٩٢ / ٩٤ .
- د . طه وادى ، «الشعر المعاصر وقضايا المسرح الشعرى» ، مجلة الشعر ، يناير ١٩٨٢ ، ص ٣٢ ــ ٤٧ .
- محمود حنفى كساب ، «سمات مصرية فى شعر صلاح عبد الصبور» ، مجلة الشعر يناير١٩٨٢ ، ص ١٢٩ ــ ١٢٦ .
- محمد السيد عيد ، «المرأة عنصرا بنائيا فى مسرح صلاح عبد الصبور» ، مجلة الشعر . يناير ١٩٨٢ . ص ١٢٧ ــ ١٣٧
- مديحة عامر ، «الوطن فى وجدان وشعر صلاح عبد الصبور» ، مجلة الثقافة . أبريل ١٩٨٢ . ص ٨٤ ــ ٨٨ .
- السيد على . «وداعا فارس الكلمة» . مجلة الجديد . ١٥ أبريل ١٩٨٢ . ص ٤٠ ــ ٤١ .
- يسرى العزب . «الناس فى بلاده الشعرية» ، مجلة الشعر . أبريل ١٩٨٢ .
- سعد الدين حسن . «صلاح عبد الصبور ومأساة الحلاج» . مجلة الشعر . أبريل ١٩٨٢ .
- د . غازى القصيبى ، «قصيدة أعجبتنى : أحلام الفارس القديم» ، المجلة العربية (المملكة العربية السعودية) ، إبريل ١٩٨٢ ، ص ٨ ــ ١٠ .

قصائد عن صلاح عبد الصبور

- أحمد الحوفى ، «عائد فى صفحته» ، مجلة الثقافة الجديدة ، ديسمبر ١٩٨١ .
- أحمد عنتر مصطفى ، «هكذا تكلم الحلاج» ، مجلة الشعر ، يناير ١٩٨٢ ، ص ٧٥ ــ ٧٨ .

برامج إذاعية عن صلاح عبد الصبور

- عبد الغنى داود ، «صلاح عبد الصبور كاتباً مسرحياً» ، أذيع من البرنامج الثانى بإذاعة القاهرة فى ٢٦ / ١ / ١٩٨٢ ، من إخراج هلال أبو عامر .

هذا وقد أسقط الطابع ، مشكورا ، من قسم «أعمال مترجمة لصلاح عبد الصبور» من استدركاتى المنشورة بعدد يناير (ص ٣١٠) السطر الأخير ، وهاهو ذا كاملا : **Modern Arab Poets 1950-1975, translated and edited by Issa Boullata, London; Heinemann, 1976, PP. 71-80.**

ملاحظات قارئ

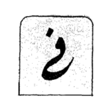
محمد الفارس

١ ــ البحث القيم (إلى جانب بقية بحوث المجلة) الذى كتبه أستاذنا الدكتور عزت قرنى فى العدد الأول من المجلد الثانى وخاصة حين قال : «.... والحق أن فى هذه السطور تعريفا طريفا لفكرة الجدل ، الذى يربط بين المفكر والأشياء .. وقد تنبه صلاح عبد الصبور إلى التعدد فى الكون ، ولذلك فقد انتبه إلى المتضادات ، وقام بعمل الموازنات ، بل مال إلى التوفيق كثيرا ، ولم يغادره حسن الاتزان» ، وذلك من خلال شرح د . عزت لفكرة الجدل عند شاعرنا العربى الكبير . وهنا يحق التساؤل : هل كان الشاعر صلاح عبد الصبور فيلسوفا .. أم كان الفيلسوف فيه شاعرا ؟ .

لقد كان عبد الصبور دارسا لفلسفة الجمال ، بكل تياراتها وفلاسفتها (فيكو ، وكروتشه ، وراسكن وغيرهم) . هذا ما يستدل عليه من أشعاره (القصائدية والمسرحية معا) .

٢ ــ استكمالا للبيليوجرافيا التى نشرتها «فصول» فى نفس العدد ، أرجو أن أشير إلى دراسة ممزوجة بحديث عن شاعرنا العربى الكبير .. صلاح عبد الصبور .. فى : جريدة الأسبوع الثقافى (الليبية) العدد ١٠٧ / ٢٨ / ٦ / ١٩٧٤ .

المسرح العربى الحديث



اللغة الإنجليزية

ماهر شفيق فريد

ترمى البيليوجرافيا النقدية ـ إن صح التعبير ـ إلى حصر أهم الترجمات والدراسات الإنجليزية لمسرحنا العربى الحديث ، وتنتهى بقائمة ـ باللغة الإنجليزية ـ للأعمال المذكورة فى ثنايا النص العربى .

القسم الأول

مسرحيات عربية مترجمة إلى اللغة الإنجليزية : كتاب أفراد :

المسرح المصرى : أحمد شوقى

ـ يذكر يعقوب لنداو فى كتابه **دراسات فى المسرح والسينما عند العرب** أن المستشرق آرثر جون آربرى ترجم مسرحية **مجنون ليلى** فى ١٩٣٣ . كما يذكر أن سيدة تدعى مسز رسكين Mrs Ruskin ترجمت **مصرع كليوباترة** ، ولم يقع لى أى من الترجمتين .

توفيق الحكيم

ـ **أهل الكهف** (١٩٣٣) : ترجم الفصل الأول منها جون أ . هيوود ، أستاذ الأدب العربى بمدرسة الدراسات الشرقية ، جامعة درام بانجلترا ، فى كتابه **الأدب العربى الحديث ١٨٠٠ ـ ١٩٧٠** (الناشر : لند همفريز ، لندن ، ١٩٧١) . يتحدث فى الكتاب عن مسرح الحكيم ، وعزيز أباظة ، وغيرهما .

ـ **شهرزاد** (١٩٣٤) : يذكر الحكيم فى قوائم كتبه المنشورة فى لغات أجنبية ـ وهى تتصدر أغلب مؤلفاته ـ أن مسرحية **شهرزاد** « ترجمت إلى الإنجليزية ، ونشرت مختارات منها فى دار النشر (بيلوت) بلندن ، ثم فى دار النشر (كراون) بنيويورك فى عام ١٩٤٥ » . ولم تقع لى الترجمة ، ولكنها أذيعت مساء ٢١ مارس ١٩٥٥ فى البرنامج الثالث من الإذاعة البريطانية (وأعيدت إذاعتها عدة مرات بعد ذلك) بإخراج كرستوفر سايكس وترجمته ، وموسيقى نورمان فوربركاى ، وقد لعب دور شهريار : السيرجون جلجود ، ودور شهرزاد : مرجريت لينون ؛ ودور الوزير قمر : كارلتون هوبز .

ويورد الحكيم فى تذييل لطبعة ١٩٧٦ من مسرحية **السلطان الحائر** (مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز) ترجمة لمقالة من مجلة **راديو تايمز** ، لندن (١٨ مارس ١٩٥٥) عن المسرحية ، وأخرى من جريدة **ذا تايمز** ، لندن (٢٢ مارس ١٩٥٥) عنها .

ـ **محمد الرسول البشر** (١٩٣٦) : ترجم وليم ر . بولك المشهد السابع من الفصل الأخير من هذه المسرحية فى مجلة **نيوداير كشانز** الأمريكية (العدد ١٥) مع مقدمة من أربع صفحات ، تحت عنوان «موت محمد» .

ومسرحية الحكيم ـ مثل **عبقرية محمد** للعقاد ، **والنبى الإنسان ومقالات أخر** لمحمود تيمور ، **ومحمد رسول الحرية** لعبد الرحمن الشرقاوى ـ معالجة لسيرة الرسول الكريم من زاوية هيومانية لا ثيولوجية ، بحيث يتذوقها المسلم وغير المسلم ، لا بل يتذوقها القارئ المنصف من أى زمان ومكان ، ولو كان من الملحدين الذين لا يدينون بدين من الأديان .

ولمن شاء معرفة ما كتب عن هذه المسرحية فى العربية أن يرجع إلى كتاب فاروق خورشيد والدكتور أحمد كمال زكى **محمد فى الأدب المعاصر** ، أو كتاب أحمد عبد المعطى حجازى **محمد وهؤلاء** .(سلسلة الكتاب الذهبى ، نوفمبر ١٩٧١) .

هذا وقد كتب ماهر شفيق فريد عرضا لترجمة بولك هذه ، تحت عنوان «الغرب يقرأ مسرحية محمد لتوفيق الحكيم» ، فى مجلة **الهلال** (أغسطس ١٩٧٨ ، ص ١٤٤) .

ـ **أريد أن أقتل** : مسرحية من فصل واحد ، نقلت إلى الإنجليزية تحت عنوان «شهوة القتل» ، دون نص على اسم المترجم ، فى مجلة **لوتس : الأدب الأفريقى الآسيوى** (وهى مجلة كانت تصدر فى ثلاث لغات : العربية والإنجليزية والفرنسية) عدد إبريل ١٩٧١ ، ص ٩٥ ـ ١٠٧ .

ـ **وأغنية الموت** : مرثية مأسوية لأمتين مصريتين ، ترجمة و . ر . لونج ، مع مقدمة من صفحتين لأنطونى ماكدرموت ، فى مجلة **نيوميدل إيست** (العدد ٤٥) يونيه ١٩٧٢ ، ص ٢٢ ـ ٣٠ . وقد ظهرت المسرحية لأول مرة فى كتاب الحكيم **مسرح المجتمع** (١٩٥٠) .

ـ **احتفال أبو سمبل** : نشرت هذه المسرحية ، التى لا أعرف أصلها العربى ، دون نص على اسم المترجم ، فى مجلة **بريزم** (موشور) التى تصدر عن وزارة الثقافة بالقاهرة ، السنة الرابعة ، العدد ١٢ ـ ١٣٠ (١٩٧٢) ، ص ٦٨ ـ ٨٧ .

- **ياطالع الشجرة** (١٩٦٢) : ترجمة دنيس جونسون ـ ديفيز (لندن : مطبعة جامعة أوكسفورد ، ١٩٦٦) . ترجمة جيدة كأغلب أعمال هذا المترجم . لها مقدمة من صفحتين . لم يترجم مقدمة الحكيم الأصلية للمسرحية مع أنها تلقى أضواء على أهدافه واهتماماته .

- **مصير صرصار ومسرحيات أخرى** ، اختيار وترجمة دنيس جونسون ـ ديفيز (لندن : الناشر هاينمان ، ١٩٧٣) مع مقدمة من ثلاث صفحات . يتكون الكتاب من أربع مسرحيات عن الحرية ، وهى : **مصير صرصار** (١٩٦٦) ، **أغنية الموت** ، **السلطان الحائر** (١٩٦٠) ، ومسرحية رابعة تدعى فى الترجمة الإنجليزية Not a Thing out of Place ولا أدرى اسمها العربى ، فالمترجم ـ للأسف ـ لايذكر العناوين الأصلية للمسرحيات ، كما أغفل ترجمة مقدمات الحكيم ـ وهى قصيرة ـ لأولى وثالثة هذه المسرحيات .

- **مجلس العدل** (١٩٧٢) : صدرت ، دون نص على اسم المترجم ، فى سلسلة ملاحق مجلة **بيريزم** (موشور) سالفة الذكر ، مع تعريف بالمؤلف فى أربع صفحات ، السنة الثانية العددان ٦ ـ ٧ (١٩٧٠) .

محمود تيمور

- **أشطر من إبليس** : ترجمت فى مجلة **ذاموزلم وورلد** ، مجلد ٤٧ ، يناير ١٩٥٧ .

فتحى رضوان

- **إله رغم أنفه** ، ترجمها مع مقدمة من صفحتين بييركاشيا ـ وهو مؤلف كتاب بالإنجليزية عن طه حسين ـ فى مجلة **جيرنال أوف آرابيك لترتشار** ، السنة الخامسة ، الناشر : أ. ج. بريل ، لايدن بهولندا ، ١٩٧٤ ، ص ١٠٨ ـ ١٢٦ .

رشاد رشدى

- **خمس مسرحيات مصرية من ذوات الفصل الواحد** (الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، دون تاريخ) . والمسرحيات هى : «كذاب» ـ «أوديسيوس» ـ «الوباء» ـ «فى البيت» ـ «سنوحى» .

تم هذه المسرحيات ـ التى لايكاد يعرفها أحد من أبناء هذا الجيل ـ على قدرة درامية باكرة ، وخبرة بفنون المسرح . الأولى «كذاب» تحمل عنوانا فرعيا شوئيا (نسبة إلى برنارد شو) : «دراسة غير أخلاقية» ، أوهو ـ إن شئت ـ عنوان أوسكار وايلدى ! مثلت لأول مرة فى ١٩٥١ . الثانية «أوديسيوس» قصيدة درامية مثلت لأول مرة فى ١٩٥٢ . الثالثة «الوباء» : «مزحة جادة من فصل واحد» (وهو وصف تشيكوفى !) مثلت لأول مرة فى ١٩٥٢ . الرابعة «فى البيت» : «حكاية إخبارية من فصل واحد» مثلت لأول مرة فى ١٩٥١ . الخامسة «سنوحى» : «حكاية مصرية» مثلت لأول مرة فى ١٩٥٢ ؛ ومن الشائق أن يقارنها المرء بقصة الدكتور محمد عوض محمد «سنوحى» فى سلسلة «اقرأ» (العدد ١٢) .

هذا وقد قدم نادى مسرح الحكيم خلال شهر مايو ١٩٦٥ ثلاثة أعمال مسرحية من ذات الفصل الواحد باللغة الإنجليزية هى **عرف كيف يموت** ، للحكيم ، **وكذاب** ، لرشاد رشدى ، **وجمهورية فرحات** ، ليوسف إدريس ، وكلها من إخراج الدكتورة ليلى أبو سيف . ونجد وصفا لهذا العرض بقلم منسى يوسف فى عدد يونيه ١٩٦٥ من مجلة **المسرح** ، وذلك فى عصرها الذهبى حين كان يحررها الدكتور رشاد رشدى ، قبل أن تدخل فى تناسخاتها العديدة ، قوة وضعفا ، منذ تركه لها .

عبد الرحمن الشرقاوى

- **وطنى عكا** : ترجمت نهاد سالم مقتطفا من هذه المسرحية الشعرية (وهى عندى أسوأ مسرحيات الشرقاوى ، كما أن **الفلاح** أسوأ رواياته) تحت عنوان «ليل ووطنى عكا» ، فى مجلة **لوتس : الادب الأفريقى الآسيوى** (إبريل ١٩٧٢) ص ٩١ ـ ٩٣ . تترجم اسم عكا إلى Acca كما هو ـ وكفى الله المؤمنين شر القتال ـ وإنما صورته الإنجليزية ، لو أنها تجشمت مشقة الرجوع إلى أحد المراجع التاريخية : Acre وفى المقتطف تتبادل ليلى الكلام مع يعقوب .

صلاح عبد الصبور

- **مأساة الحلاج** (١٩٦٦) : نقلها إلى الإنجليزية تحت عنوان **مقتلة فى بغداد** الدكتور خليل سمعان ، وصدرت الطبعة الإنجليزية لأول مرة عام ١٩٧٢ ، عن الناشر ج . بريل بلايدن ، هولندا ، ثم نشرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب فى ١٩٧٦ ، دون المقدمة التى صدر بها المترجم طبعته الأولى من الترجمة .

- **الأميرة تنتظر** (١٩٦٩) : ترجمها الدكتور شفيق مجلى ، وصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب فى ١٩٧٥ ، ثم أعيد نشرها فى مجلة **لوتس : الأدب الأفريقى الآسيوى** (يناير ـ يونية ١٩٧٦ ، ص ٧٢ ـ ٨٩) .

- **مسافر ليل** : كوميديا سوداء (١٩٦٩) : ترجمها ببراعة واقتدار الدكتور محمد عنانى ، وقدم لها بمقدمة من تسع صفحات الدكتور سمير سرحان ، وصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب فى ١٩٨٠ ، كما صدرت لها ترجمة فرنسية . هذا وقد نقل صاحب المقدمة مقدمته إلى العربية ـ مع بعض التصرف ـ تحت عنوان «مسافر ليل : الضحية والجلاد» فى مجلة **المسرح** (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٣٤ ـ ٣٨ .

المسرح السورى

محمد الماغوط

- **العصفور الأحدب** : مسرحية من أربعة فصول ، نقل المشهد الأول منها إلى العربية الدكتور محمود المنزلاوى فى مجلة **ستاند** ، السنة ٢٢ ، العدد ١ ، ١٩٨٠ ، ص ١٠ ـ ١٩ . ونشر المسرحية كاملة فى كتاب **الكتابة العربية اليوم : المسرحية** ، من تحريره ، على ماسنرى بعد قليل . والماغوط شاعر موهوب ، نجح فى كتابة قصيدة النثر ، ولكن من الإسراف أن نقارنه ببودلير ورنبو ، على نحو ماتفعل سنية صالح فى مقدمة **محمد الماغوط : الآثار الكاملة** ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ١٠ .

المسرح الجزائرى

- **سيدى فرج** : مسرحية ذات فصل واحد لصالح خرف ، ترجمتها روزيت فرنسيس فى مجلة **لوتس : الأدب الأفريقى الآسيوى** (يناير ـ مارس ١٩٧٨ ، ص ٧٩ ـ ٩٣) .

المسرح الفلسطينى

توفيق فياض

- **بيت الجنون** : مسرحية من فصلين ، ترجمها شفيق مقار (وهو مترجم قدير ، وقاص لا أتردد فى وصفه بالعظمة) فى مجلة **لوتس : الأدب الأفريقى الآسيوى** ، يناير ١٩٧٣ ، ص ١٥٩ ـ ١٧٦ .

كتب مختارات لأكثر من كاتب

- فاروق عبد الوهاب (محررا) **المسرح المصرى الحديث : منتخبات** ، منيابوليس وشيكاغو : بيبليوتيكا إسلاميكا (المكتبة الإسلامية) ، ١٩٧٤ .

- **مسرحيات مصرية من فصل واحد** ، إشراف د. حمدى السكوت ، تقديم د. ديفيد وودمان ، قسم النشر بالجامعة الأمريكية ، القاهرة ، ١٩٧٣ .

يشتمل على تقديم بقلم ديفيد وودمان واثنتى عشرة مسرحية هى :

١ ـ عودة قطوط : لعبد الغنى داود .

٢ ـ أم مصرية : لكارمن واينشتاين (ترجمة عنايات طلعت)

٣ ـ يوم فى حياتها : لخديجة رشدى (ترجمة سعيد توفيق)
٤ ـ أنشودة الرصاص : لأمين بكير.
٥ ـ عالم رجل المرور العجوز : لمسير أبو ذكرى.
٦ ـ ثلاثة رجال : لفاروجان كازنجيان (ترجمة عنايات طلعت).
٧ ـ الحرب قامت : لسامى إبراهيم حنا.
٨ ـ سهرة : لعثمان شكرى سليم.
٩ ـ آنستى العزيزة منى : لفتحى عبد الغنى حامد.
١٠ ـ جريمة قتل : لمصطفى بهجت مصطفى.
١١ ـ طعم الحياة : لزينا عتيق (ترجمة مرسى سعد الدين)
١٢ ـ الفنار : لمحمد السيد سليمان.

نشرت هذه المجموعة فى كتابين أحدهما بالعربية والآخر بالإنجليزية، وهى ثمرة مسابقة على مستوى الجمهورية فى تأليف مسرحيات من ذوات الفصل الواحد، على أن تنشر المسرحيات الفائزة وتمثل على مسرح الجامعة الأمريكية بالقاهرة.

والمسرحيات ـ كما هو متوقع ـ متفاوتة المستوى : فـ «عودة قطوط» ثرثرة لاحظ لها من الدراما سوى تقطيع الجمل على أسطر وفقر يتقدم كلا منها اسم متحدث، فى حين تصنع «عالم رجل المرور العجوز» يدها على لحظة درامية حقة، وتجسد خداع الذات المركوز فى جبلة الإنسان. والمسرحية الأخيرة «الفنار» فيها لمسة من ج. م. سنج، صاحب **راكبون إلى البحر**، وتشى بموهبة صادقة.

ومن القلائل الذين كتبوا عن هذه المسرحيات علاء الدين وحيد فى كتابه **مسرحيات فى الوهج والظل** (كتاب الهلال، يونيه ١٩٧٦، ص ١٣٥ ـ ١٥٠).

ـ **الكتابة العربية اليوم : المسرحية**، تحرير د. محمود المنزلاوى، مركز الأبحاث الأمريكى فى مصر، القاهرة ١٩٧٧.

هذا أكبر جهد فى بابه، وهو يمثل الحلقة الثانية فى سلسلة كان أولها كتاب **الكتابة العربية اليوم : القصة القصيرة**، من تحرير المنزلاوى أيضا. وفى الطريق جزء ثالث عن أدب المقالة، من تحرير د. لويس عوض.

يتكون الكتاب من :

ـ كلمة تمهيدية بقلم يوسف السباعى
ـ تنويهات
ـ مقدمة
ـ وجهة نظر غير مستعرب : بقلم دكتور أندروباركين.
ـ محمود تيمور : **حكمت المحكمة** (ترجمة مدحت شاهين، مراجعة أندرو باركين ومحمود المنزلاوى)
ـ توفيق الحكيم، **أغنية الموت** (ترجمة د. مصطفى بدوى، مراجعة أندرو باركين ومحمود المنزلاوى)
ـ توفيق الحكيم، **السلطان الحائر** (ترجمة د. مصطفى بدوى، مراجعة أندرو باركين ومحمود النزلاوى)
ـ محمود دياب : **الزوبعة** (ترجمة وديدة واصف، مراجعة أندرو باركين ومحمود المنزلاوى)
ـ شوقى عبد الحكيم : **حسن ونعيمة** (ترجمة مدحت شاهين، مراجعة أندرو باركين ومحمود المنزلاوى)
ـ يوسف إدريس : **الفرافير** (ترجمة تريفورلى جاسيك، مراجعة أندرو باركين ومحمود المنزلاوى). وجدير بالذكر أن لى جاسيك رسالة جامعية غير منشورة عن هذه المسرحية، من جامعة مشيجان بالولايات المتحدة الأمريكية.
ـ فاروق خورشيد : **خمور بابل** (فى الأصل : **حبظلم بظاظا**) (ترجمة وديدة واصف، مراجعة أندرو باركين ومحمود المنزلاوى)
ـ ميخائيل رومان : **الوافد** (ترجمة مدحت شاهين، مراجعة أندرو باركين ومحمود المنزلاوى)
ـ محمد الماغوط : **العصفور الأحدب** (ترجمة د. محمود المنزلاوى، مراجعة أندرو باركين وحلمى هلال)
ـ اقتراحات لمزيد من القراءة : محمود المنزلاوى ورؤوف رياض. وتتصدر كل مسرحية نبذة عن مؤلفها.

مسرحيات مصرية ذات فصل واحد، اختيار وترجمة دنيس جونسون ـ ديفيز، الناشر : هاينمان، لندن ١٩٨١. هذا أحدث كتاب فى بابه، لم يقع لى ولكنى رأيت إعلانا عنه فى أحد أعداد **ملحق التايمز الأدبى**، وقد جاء فى الإعلان أن به مسرحيات لتوفيق الحكيم وألفرد فرج وغيرهما.

القسم الثانى
دراسات عن المسرح العربى

١٩١٣

ـ هـ. ريتر، «القراقوز»، **دائرة المعارف الإسلامية**، المجلد ٢٢، ١٩١٣. بديهى أن دراسة الموضوع قد قطعت شوطا بعيدا منذ ذلك الحين.

١٩٢٥

ـ كورت بروفر، «المسرح العربى»، **دائرة معارف الدين والأخلاق**، مجلد ٤، ١٩٢٥.

١٩٣٥

ـ نڤيل باربور، «المسرح فى مصر»، **نشرة مدرسة الدراسات الشرقية**، مجلد ٨، ١٩٣٥، ص ٩٩٥ ـ ١٠١١.

١٩٥٨

ـ يعقوب م. لنداو، **دراسات فى المسرح والسينما عند العرب**، مع مقدمة بقلم هـ. أ. ر. جيب، مطبعة جامعة بنسلفانيا، ١٩٥٨. نقل هذا الكتاب إلى العربية فى أكثر من خمسمائة صفحة وعلق عليه وقدم له أحمد المغازى، وراجعه الدكتور لويس مرقص، وصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب فى ١٩٧٢. وقد بذل المترجم جهدا طيبا فى عمله، وإن كانت لنا عليه بعض مآخذ :

ص ٧ :«ربما كانت الدقة .. تستنفد منى وقتا مضاعفاً»، صوابها : تستنفد.
ص ١٢ :يسرف المترجم فى توقير الأستاذ لنداو، حتى ليقارنه بالمؤرخ العظيم أرنولد توينبى، ودون ذلك أهوال كما كان شيخ المعرة خليقا أن يقول !
ص ٣١ :كونكتيكت Connecticut (إحدى ولايات أمريكا) صواب نطقها : كونتيكات إذ حرف الـ C فى المنتصف صامت.
ص ٤٥ :«جورج زيدان»، صواب اسمه : جورجى.
ص ٨٢ : «تفتقد، فى الغالب، إلى مقدمة» صوابها : تفتقر.
ص ١٠٧ :«يصدر المضيف أوامره بذبح أربعا من الدجاج»، صوابها : ذبح أربع.
ص ١١١ :تشارلز أ. ميورى Charles A. Murray صواب نطقه : مرى.
ص ١٦٧ :«الإسلام فى العصر الحديث»، صوابها : العالم الحديث.
ص ٢١٣ :«بشارة فارس» صواب اسمه : بشر فارس، أو الدكتور نشر فهارس كما كان يحب بعض العابثين أن يسموه !
ص ٢٢٧ :«سيڤيل Seville» هى : أشبيلية. يحسن مترجمونا، الذين يتناولون الأندلسيات، صنعا لو أنهم رجعوا إلى مقالة للأستاذ على أدهم فى **دائرة معارف الشعب** (كتاب الشعب ٦٧، ١٩٥٩) عنوانها «أعلام جغرافية أندلسية»، كى يتعلموا أن Castile هى قشتالة، Algeciras هى الجزيرة الخضراء، و Madrid

هي مجريط ، و Cordova هي قرطبة ، إلى آخره .

وفي نفس الصفحة : «أسرة المرافيديين Almoravid »
والصواب : دولة المرابطين .

ص ٢٢٨ :«إلياس أبو شبيكة» ، صوابه : أبو شبكة .

ص ٢٣٢ :«هابي» (في مسرحية شوقي مصرع كليوباترا) صوابه : حابي .

ص ٢٥٤ :«وهو في كلاهما أستاذ» ، صوابها : في كليهما .

ص ٢٩٢ :«من الملفت للنظر» ، صوابها : من اللافت للنظر .

ص ٣٤٩ :«مع الموتاجا ريدا زوجة الملك النعمان» ، صوابها : المتجردة ، مذ سقط النصيف ولم ترد إسقاطه ، كما يعرف قراء نابغة بني ذبيان !

ص ٣٧٠ :«بريفست Prévost » ، صواب نطقه : بريفو (مؤلف مانون ليسكو) .

ص ٣٧٢ :«جاذيما والزباء» ، صواب رسمه : جذيمة .

ص ٣٧٥ :«مسرحية Scott وهي Talisman » الصواب أنها رواية لا مسرحية للسير ولترسكوت ، وقد نقلها إلى العربية محمود محمود محمد ، تحت عنوان الطلسم .

ص ٤١٣ :«أغنية الأرواح الأربع» (قصيدة على محمود طه المهندس) صوابها : أغنية الرياح الأربع .

ص ٤١٧ :«نفس المؤلفان» صوابها : المؤلفين .

ص ٤٢١ :«سيد عقل» (الشاعر اللبناني) ، صواب اسمه : سعيد عقل .

ص ٤٢٤ :«قصة جنيسيس Genesis » ، صوابها : سفر التكوين ، أول أسفار التوراة .

ص ٤٤٩ :«محاكمة باريس

The quarrel of the apple and the Judgement of Paris

صوابها : (حكم باريس» ، إذا الإشارة إلى قصة باريس بن بريام وهكيوبا ، حين قضى بجائزة الجمال ـ وهي تفاحة ذهبية ـ لأفروديتي ، مفضلا إياها بذلك على هيرا وأثينا .

وجدير بالذكر أنه توجد مقالة عن كتاب لنداو هذا بقلم الدكتور عبد العزيز الدسوقي في مجلة الأدباء العرب (أكتوبر ١٩٧٢ ، ص ٦٨ ـ ٧٤) ، تحت عنوان «قضايا الدراسات المسرحية» ، عرض فيها ما للنداو ـ وهو إسرائيلي ـ وما عليه ، منتهيا ـ وهو محق ـ إلى تفضيل مؤلفات الدكتور محمد يوسف نجم عن تاريخ المسرح العربي وأعلامه .

١٩٦٠

ـ بيير ج . أ . كاشيا ، «الأدب العربي الحديث» ، مجلة يونيفرستي أوف تورونتو كوارترلي ، السنة ٢٩ ، العدد ٢ ، يناير ١٩٦٠ ، ص [٢٨٢] ـ ٢٩٦ . يتحدث ـ في وجازة ـ عن نشأة المسرح العربي .

ـ جبرائيل جبور ، «الأدب اللبناني المعاصر» ، مجلة ميدل إيست فورام ، مايو ١٩٦٠ ، ص ٣١ ـ ٣٦ . يتحدث عن نشأة المسرح في لبنان .

١٩٦٤

ـ رشاد رشدي ، قصص قصيرة ومقالات (القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية) : به دراسات عن «أثر الثورة في الأدب والمسرح» ، وعن كتابين لتوفيق الحكيم : مسرح المجتمع والسلطان الحائر .

١٩٦٦

ـ محمد مصطفى بدوي ، «شكسبير والعرب» ، في مجلة كايرو ستديز إن إنجلش (تحرير د . مجدي وهبة) القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٣ / ١٩٦٦ ، ص [١٨١] ـ ١٩٦ .

ـ آيرين جنذير ، رؤى يعقوب صنوع العملية ، مطبعة جامعة هارفرد : كمبردج (الأمريكية لا البريطانية) .

ـ سامي حنا ، «الأثر الأوربي في الأدب المصري الحديث» ، مجلة وستزن هيومانيتيز رفيو ، السنة ٢٠ ، العدد ٣ ، صيف ١٩٦٦ ، ص ٢٢١ ـ ٢٢٩ . الكاتب أستاذ مساعد بجامعة يوتاه ، أو هكذا كان وقت كتابة المقالة ، إذ لا أدري كيف أزرى به الدهر بعدها .

١٩٦٨

ـ لويس عوض ، «التطورات الثقافية والذهنية في مصر منذ عام ١٩٥٢» ، في كتاب ب . ج . فاتيكيوتس (محررا) مصر منذ الثورة ، الناشر : جورج آلن آند أنوين لمتد ، ص ١٤٣ ـ ١٦١ . يتحدث ـ موجزا ـ عن المسرح المصري .

ـ ديفيد كوان ، «الاتجاهات الأدبية في مصر منذ ١٩٥٢» ، في المرجع السابق ، ص ١٦٢ ـ ١٧٧ . يتحدث عن مسرح الريحاني ، وتوفيق الحكيم ، ونعمان عاشور ، وإدريس .

١٩٦٩

ـ و . ر . لونبج ، «توفيق الحكيم والمسرح العربي» ، مجلة جيرنال أوف ميدل إيسترن ستديز ، السنة ٥ ، العدد ١ ، يناير ١٩٦٩ ، ص ٦٩ ـ ٧٤ . يخص بالنقاش مسرحيتي أهل الكهف ورحلة إلى الغد ، مع المقارنة بينهما .

ـ ب . ج . فياتيكيوتس ، تاريخ مصر الحديث ، الناشر : ويدنفلد ونيكولسون ، لندن ، ١٩٦٩ ، ص ٤٣٦ ـ ٤٣٧ . يذكر عرضا مسرح إدريس ، ونعمان عاشور ، وغيرهما .

ـ خليل سمعان ، «أثرت . س . إليوت في الشعر والمسرح العربي» ، مجلة كومبارتيف لترتشار ستديز ، المجلد السادس ، ١٩٦٩ ، ص ٤٧٢ ـ ٤٨٩ . يتحدث عن أثر مسرحية إليوت جريمة قتل في الكاتدرائية في مسرحية صلاح عبد الصبور مأساة الحلاج .

١٩٧٠

ـ مرسي سعد الدين ، «الشعر وحركة التحرر الوطني» ، مجلة الأدب الأفريقي الآسيوي (أكتوبر ١٩٦٩ في الطبعة العربية ، يناير ١٩٧٠ في الطبعة الإنجليزية ، ص ٧٣ ـ ٨٠ من هذه الأخيرة) . يتحدث عن شعر صلاح جاهين ومسرحية مأساة جميلة لعبد الرحمن الشرقاوي .

ـ عبد الوهاب المسيري ، «المسرح العربي» ، في كتاب موسوعة القارئ عن المسرح العالمي ، تحرير ج . جاسنر ، أ . كوين (لندن : مثيوين آند كمباني لمتد ، ١٩٧٠ ، ص ٢١ ـ ٢٥) : عجالة مفيدة عن تاريخ المسرح العربي منذ بداياته حتى مسرحية الفرافير ليوسف إدريس .

ـ نور شريف ، حول كتب عربية (الناشر : جامعة بيروت العربية ، ١٩٧٠) . به مقالة عن مسرحية على أحمد باكثير إخناتون ونفرتيتي ، وأخرى عن مسرواية توفيق الحكيم بنك القلق .

ـ غالي شكري ، «البطل الشعبي في المسرح العربي» ، مجلة الأدب الأفريقي الآسيوي (إبريل ١٩٧٠ ، ص [٣٠] ـ ٦٣) . يتحدث عن مسرح بريخت الملحمي وأثره في مسرحيات كاتب ياسين : الجثة المحاصرة ، مسحوق الذكاء ، الأسلاف يتميزون غيظا ، ومسرحيتي نجيب سرور ياسين وبهية و آه ياليل ياقمر .

١٩٧١

ـ محمد مصطفى بدوي ، «الإسلام في الأدب المصري الحديث» ، مجلة جيرنال أوف آرابيك لترتشار ، السنة ٢ ، الناشر : أ . ج . بريل ، لايدن بهولندا ، ١٩٧١ ، ص ١٥٤ ـ ١٧٧ .

ـ بييركاشيا ، «خيوط متصلة بالمسيحية واليهودية في المسرح والقصة المصرية الحديثة» ، مجلة جيرنال أوف آرابيك لترتشار ، السنة ٢ ، الناشر : أ . ج .

بريل ، لايدن بهولندا ، ١٩٧١ ، ص [١٧٨] – ١٩٤ . يتحدث عن مسرحية **الراهب** للويس عوض ، و**مسرحيات إسلامية** لأحمد الشرباصى ، و**إله رغم أنفه ودموع إبليس** لفتحى رضوان ، و **محمد** للحكيم ، و**شيلوك الجديد** و **إله إسرائيل** لعلى أحمد باكثير .

– جبرا إبراهيم جبرا ، «الأدب العربى الحديث والغرب» ، مجلة **جيرنال أوف آرابيك لترتشار** ، السنة ٢ ، الناشر : أ . ج . بريل ، لايدن بهولندا ، ١٩٧١ ، ص ٧٦ – ٩١ . ينوه بالدور الذى لعبته مجلة **المسرح** ، حين كان يحررها الدكتور رشاد رشدى ، وبمسرحيتى **ياطالع الشجرة** للحكيم ، و**الفرافير** لإدريس .

١٩٧٢

– بلا توقيع ، «مسرح المقاومة وثورة الزنج» ، مجلة **بوزم** (وزارة الثقافة بالقاهرة ، ١٩٧٢ ، ص ٢٤ – ٢٦) : حول مسرحية معين بسيسو .

– محمد مصطفى بدوى ، «الالتزام فى الأدب العربى المعاصر» ، **كراسات فى تاريخ العالم** ، اليونسكو : نيوشاتل ، سويسرا ، السنة ١٤ ، العدد ٤ ، ١٩٧٢ ، ص [٨٥٨] – ٨٧٩ . يذكر فلسفة توفيق الحكيم فى **التعادلية** ، ومسرح نعمان عاشور ، وسعد الدين وهبة ، وألفرد فرج ، وعبد الرحمن الشرقاوى ، وسعد الله ونوس ذكراً خاطفا .

– متى موسى ، «النقاش ونشأة المسرح العربى الملحمى فى سوريا» ، مجلة **جيرنال أوف آرابيك لترتشار** ، السنة ٣ ، ١٩٧٢ ، ص ١٠٦ – ١١٧ . عن مارون نقاش ودوره .

– خليل سمعان ، «ت . س . إليوت وصلاح عبد الصبور : دراسة فى العلاقات الأدبية بين الشرق والغرب» (وهى المقدمة التى صدر بها خليل سمعان ترجمته لمسرحية عبد الصبور **مأساة الحلاج** حين صدرت لأول مرة فى لايدن بهولندا فى عام ١٩٧٢) . يوجد عرض لهذه المقدمة بقلم الدكتور حمدى السكوت («صلاح عبد الصبور فى الإنجليزية» ، مجلة **فصول** ، أكتوبر ١٩٨١ ، ص ٢٤٣) .

– غالى شكرى ، «أعرب مايلى فى بيروت ، وابحث عن الجملة المفيدة فى دمشق ، والقبور المجهولة فى عمان !» ، مجلة **لوتس** : **الأدب الأفريقى الآسيوى** ، يناير ١٩٧٢ ، ص ٥٤ –٦٤ . سياحة أدبية بين ثلاث عواصم عربية ، تذكر مسرحيات لمصطفى الحلاج ، وسعد الله ونوس ، ويعقوب شدراوى .

– ليلى أبو سيف ، **نجيب الريحانى وتطور الكوميديا فى مصر** (دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٢) . المؤلفة حاملة دكتوراه فى الفنون المسرحية من جامعة إلينوى بالولايات المتحدة الأمريكية ، والكتاب هو رسالتها الجامعية ، نقلها من الإنجليزية إلى العربية سمير عوض (دون أن ينال أكثر من كلمة شكر صغيرة فى ختام المقدمة : . انظر ملحوظتنا اللاحقة عن كتاب الدكتورة نادية رؤوف فرج **يوسف إدريس والمسرح المصرى الحديث** !) والكتاب دراسة قيمة ، وإن كنا نأخذ عليه أنه لم يحاول الاستفادة من كتابين سابقين لعبد الحليم بيومى هما : **نجيب الريحانى** (١٩٥٢) و**نجيب الريحانى والكوميديا المصرية** (دون تاريخ) (وإن تكن تذكر هذا الكتاب الأخير ذكرا خاطفا فى قائمة المراجع العربية ، ص ٣٢٤) . وحقا إن هذين الكتابين أقرب إلى الذكريات الشخصية منها إلى الدرس الأكاديمى ، ولكنهما على الأقل يطبعان مقتطفات من مسرحيات الريحانى وبديع خيرى لا يجدها القارئ – بسهولة – فى مكان آخر .

١٩٧٣

– دزموند ستيورات ، «كتاب مصر المحاربون» ، مجلة **إنكاونتر** (أغسطس ١٩٧٣ ، ص ٨٥ – ٩٢) : حول سوء التفاهم الذى نشأ بين توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وعدد من أدباء مصر من ناحية ، والزعيم الراحل أنور السادات من ناحية أخرى ، قبل أن تعود المياه إلى مجاريها مع قيام حرب أكتوبر ١٩٧٣ .

– ليلى أبو سيف ، «نجيب الريحانى : من التهريج إلى الملهاة الاجتماعية» ، مجلة **جيرنال أوف آرابيك لترتشار** ، السنة ٤ ، الناشر : أ . ج . بريل ، لايدن بهولندا ، ١٩٧٣ ، ص ١ – ١٧ .

– عيسى ج . بلاطة ، «جريمة قتل فى بغداد» ، مجلة **ذا موزلم وورلد** ، العدد ٣ ، يوليو ١٩٧٣ ، ص ٢٤١ : عن ترجمة الدكتور خليل سمعان لمسرحية صلاح عبد الصبور **مأساة الحلاج** .

– سامى حنا وسولتى ربيكا ، «شوق : رائد المسرحية العربية الحديثة» ، مجلة **أمريكان جيرنال أوف آرابيك ستديز** ، ١٩٧٣ ، ١ .

١٩٧٤

– بدر الدين أروديق (؟) «المسرح فى سوريا» ، مجلة **لوتس** : **الأدب الأفريقى الآسيوى** ، يناير ١٩٧٤ ، ص ٧٤ – ٩٣ . يتحدث عن مارون نقاش ، ويعقوب صنوع ، وسعد الله ونوس ، ورفيق الصبان ، وحكمت محسن ، وغيرهم . والكاتب من مواليد دمشق فى ١٩٤٢ . درس القانون والفلسفة بجامعة دمشق ، وتخرج فى ١٩٧٠ . اشتغل صحفيا لمدة ثلاث سنوات ، ثم عمل فى حقل السينما . له كثير من المقالات والترجمات .

١٩٧٥

– على الراعى ، «بعض جوانب من المسرحية العربية الحديثة» ، فى كتاب ر . أوسل (محررا) **دراسات فى الأدب العربى الحديث** ، الناشر : ورمنستر بإنجلترا : آريس وفلبس لمتد ١٩٧٥ ، ص ١٦٧ – ١٧٨ . يذكر مسرحيات **الصفقة** للحكيم ، **ليالى الحصاد** لمحمود دياب ، **ياسين وبهية لنجيب سرور** ، **وأخرى للطيب الصديق** ، **وسعد الله ونوس** ، **وألفرد فرج** ، **وغيرهم** .

– **لويس عوض** ، «**مشكلات المسرح المصرى**» ، **المرجع السابق** ، ص ١٧٩ – ١٩٣ . يذكر يعقوب صنوع ، ومحمد عثمان جلال ، والحكيم ، ويوسف وهبى ، وألفرد فرج ، ونعمان عاشور ، وسعد الدين وهبة ، ويوسف إدريس ، وعلى سالم ، وفايز حلاوة .

– ج . ستتكفيتش ، «العربية الفصحى على خشبة المسرح» ، **المرجع السابق** ، ص ١٥٢ – ١٦٦ . يذكر مارون نقاش ، وتوفيق الحكيم ، وغيرهما .

– نادية رؤوف فرج ، **يوسف إدريس والمسرح الحديث** ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٦ . المؤلفة أستاذ مساعد بجامعة جورج تاون بواشنطن ، والكتاب فى الأصل رسالة جامعية مقدمة إلى جامعة كولومبيا بالولايات المتحدة الأمريكية فى ١٩٧٥ (ومن هنا كان إدراجنا الكتاب تحت عام ١٩٧٥) .

وتذكر **قائمة الكتب الثقافية ١٩٨١** لدار المعارف (ص ٦٣) أن الكتاب من ترجمة الأستاذ رؤوف فرج – والد المؤلفة ، وهو مهندس – وكان من الحق أن يذكر هذا فى الكتاب ؛ ففضل المترجم – وهو رسول الثقافات – لاينبغى أن يبخس ، وقد بُخس طويلا .

وأول ملاحظة لنا على هذا الكتاب – الجيد فى مجموعه – أنه – شأن أغلب الرسائل الجامعية المكتوبة بلغة أجنبية ، والمنقولة من بعد إلى العربية ، يلوح على غير راحته فى لغة الضاد ، وكأنه يلبس قميص الكتاف ، أوكأنه يمشى على قضبان ليس له أن يخرج عليها . لا أستثنى من هذا إلا بعض دارسين أدباء ، كالدكتور على الراعى ، الذى أفلح فى تحويل رسالته الجامعية عن مسرح برنارد شو إلى كتاب ممتع ، تقرؤه بالعربية فلا تحس أنه منقول عن الإنجليزية ؛ ذلك أن فى أسلوبه نضارة ، وعليه ماء ، وله رواء .

ومن ملاحظاتنا الأخرى على الكتاب :

ص ٧٣ : «مرحلة إلى الغد» (مسرحية لتوفيق الحكيم) ، وصوابها : **رحلة إلى الغد** .

ص ٧٦ : «طعام لكل فم» (مسرحية لتوفيق الحكيم) ، وصوابها : **الطعام لكل فم** .

ص ٩٦ : «الناقد ريمون وليم» صواب اسمه : ريموند وليمز ، وهو صاحب كتاب

المسرحية من إبسن إلى إليوت ، وقد نقله إلى العربية الدكتور فايز إسكندر .

ص ٩٩ : «أرخص الليالى » (أقصوصة يوسف إدريس) صوابها : «أرخص ليالى » ، وقد نبه الدكتور عبد العزيز الدسوقى وغيره إلى أن الياء فى كلمة «ليال » هنا خطأ ، ومن حقها الحذف .

ص ١٧٧ : «مذكرات حضارة تنحدر» (كتاب غالى شكرى) ، صوابه : **مذكرات ثقافة تحتضر** .

وفى نفس الصفحة «عبد الجبار عباسى » (الناقد العراقى) ، صواب اسمه : عباس .

ص ١٧٩ : «السندباد المصرى » (كتاب الدكتور حسين فوزى) صواب اسمه : **سندباد مصرى** .

ص ١٨٣ : «دافيد ورسستر» Worcester (مؤلف كتاب **من فن الصحراء**) صواب نطقه : وستر .

دونالد م . زيد ، **رحلة فرح أنطون** ، سلسلة «دراسات فى تاريخ الشرق الأوسط » ، العدد الثانى ، شيكاغو : ببليوتيكا إسلاميكا (المكتبة الاسلامية) ١٩٧٥ .

١٩٧٦

- دنيس جونسون ـ ديفيز ، «الأدب العربى مترجما » ، مجلة **ميدل إيست إنترناشيونال** (سبتمبر ١٩٧٦ ، ص ٢٣) . يتحدث عن ترجمة **مصير صرصار** للحكيم إلى الإنجليزية ، وكتب أخرى لمحفوظ ، والطيب صالح ، وغيرهما .
- ر . أوسل ، «كتاب عرب » ، مجلة **ميدل إيست إنترناشيونال** (أكتوبر ١٩٧٦ ، ص ٣١ ـ ٣٢) . يتحدث عن ترجمة **مصير صرصار** للحكيم إلى الإنجليزية وسائر الأعمال المذكورة فى البند السابق .

١٩٧٧

- شيمون بالاس ، «صورة الإسرائيلى فى الأدب العربى » ، مجلة **ذا جويش كوارترلى** ، السنة ٢٥ ، العدد ٢ (٩٢) ، صيف ١٩٧٧ ، ص ١٤ ـ ١٩ . يتناول ، من وجهة النظر الإسرائيلية ، صورة الإسرائيلى فى أعمال غسان كنفانى ، ويوسف جاد الحق ، وسليمان فياض ، وألفرد فرج ، وعبد الرحمن الشرقاوى ، وسهيل إدريس صاحب مسرحية **زهرة من دم** ، التى اشتد فى نقدها ـ محقا ـ فاروق عبد القادر فى مجلة **المسرح** ، حين كان يحررها صلاح عبد الصبور ، فرد عليه سهيل إدريس ، ثم تدخل صلاح عبد الصبور بمساعيه الحميدة ، محاولا التوفيق بين الرجلين .
- فيليب م . كيال ، «رحلة فرح أنطون » ، مجلة **ذا ميدل إيست جيرنال** ، السنة ٣١ ، العدد ١ ، شتاء ١٩٧٧ ، ص ٨٥ ـ ٨٦ . عرض لكتاب دونالدم . ريد **رحلة فرح أنطون** المذكور أعلاه .
- لوى تريبن ، «شهود على الحدث فى **مأساة الحلاج وجريمة قتل فى الكاتدرائية** » ، **مجلة ذا موزلم ورلد ، العدد ١ ، يناير ١٩٧٧ ، ص ٣٣ ـ ٤٦ . مقارنة بين مسرحيتى صلاح عبد الصبور و ت . س . إليوت . وقد عرض الدكتور حمدى السكوت هذا المقال فى مجلة فصول** (أكتوبر ١٩٨١) تحت عنوان «صلاح عبد الصبور فى الإنجليزية » .

١٩٧٩

- خليل سمعان ، «المسرحية أداة للاحتجاج فى مصر عبد الناصر » ، مجلة **إنترناشيونال جيرنال أوف ميدل إيست ستديز ، السنة ١٠ ، ١٩٧٩ ، ص ٤٠ ـ ٥٠ . يذكر مسرح عبد الصبور وغيره ، وقد عرض المقال الدكتور حمدى السكوت فى مجلة فصول** (أكتوبر ١٩٨١) .
- خليل سمعان ، «الصوفية الإسلامية فى الشعر والمسرح العربى الحديث » ، مجلة **إنترناشيونال جيرنال أوف ميدل إيست ستديز** ، السنة ١٠ ، نوفمبر ١٩٧٩ ، ص ٥١٧ ـ ٥٣١ . يتحدث عن مسرح صلاح عبدا الصبور ، وشعر عبد الوهاب البياتى . وقد عرض المقال الدكتور حمدى السكوت فى عرضه المذكور أعلاه .

١٩٨٠

- رمسيس عوض ، **شكسبير فى مصر** (المركز العربى للأبحاث والنشر ، القاهرة ، ١٩٨٠) . المؤلف أستاذ للأدب الإنجليزى بكلية الألسن ، وصاحب كثير من المؤلفات منها : **برتراند رسل المفكر السياسى ، دراسات تمهيدية فى الرواية الإنجليزية المعاصرة ، توفيق الحكيم الذى لانعرفه ، التاريخ السرى للمسرح قبل ثورة ١٩١٩ ، اتجاهات سياسية فى المسرح قبل ثورة ١٩١٩** ، فضلا عن عدة أبحاث ببليوجرافية ، وترجمات ودراسات عن برتراندرسل ، وجورج أورويل ، والسير ت . ب . سنو ، وغيرهم .

والكتاب ـ كما يصفه صاحبه فى مقدمته ـ دراسة وثائقية لشكسبير فى مصر خلال العقد الثالث من هذا القرن ، وهو العقد الذى آذن بتفتح الوعى المصرى على فن شكسبير تفتحا ناضجا . ويثبت المؤلف أن صفوة المثقفين المصريين ، فضلا عن الجالية البريطانية فى مصر ، قد استجابت للعروض التى قدمتها «فرقة شكبير الإنجليزية » على مسرح دار الأوبرا بمصر فى خريف ١٩٢٧ وخريف ١٩٢٨ .

يتحدث الدكتور رمسيس عوض فى فصله المسمى «أول موسم فى القاهرة » عن مقدم الفرقة الإنجليزية ، بدعوة من وزارة المعارف ، وبدء موسمها فى ٩ نوفمبر ١٩٢٧ ، حيث قدمت ست مسرحيات هى : **هملت ، ترويض الشرسة ، الليلة الثانية عشرة ، تاجر البندقية ، عطيل ، كيل بكيل** .

ثم يتحدث المؤلف ـ فى فصل تال ـ عن ثانى موسم للفرقة وقد بدأ فى ٣١ أكتوبر ١٩٢٨ ، وشملت عروضه **كما تهواه ، أنطونى وكليوباترا ، هنرى الرابع ، يوليوس قيصر ، الملك لير ، هملت** ، فضلا عن مسرحية لشريدان هى **مدرسة الفضائح** ، ومسرحية لبرنارد شو هى **بيجماليون** .

وبعد أن يدرس المؤلف استجابات المتفرج المصرى والإنجليزى لهذه العروض ، يجلو النقاب عن عدد من الوثائق كان مطمورا تحت تراب النسيان إلى أن اكتشفه المؤلف . ففى ملحق طويل يورد الدكتور رمسيس عوض النص الكامل لمجموعة من المقالات ظهرت فى جريدتى **ذى إجبشيان جازيت وذى إجبشيان ميل** ، عامى ١٩٢٧ ، ١٩٢٨ ، عن هذه العروض ، بأقلام الناقد الكبير بونامى دوبريه (الذى كان أستاذا للأدب الإنجليزى بكلية آداب القاهرة) ، وروبرت أتكنز ، وإرنست ملتون ، وإدوارد عطية ، وكاتب يدعو نفسه منيوس ، وآخر يدعو نفسه روكرو .

ولو لم يكن للكتاب من مزية غير استنقاذ هذه الوثائق من غمرة النسيان لكفاه ، فكيف وقد مهد له الكاتب بدراسة قيمة ـ على إيجازها ـ تجلو صفحة من تاريخ الفن الشكسبيرى فى مصر ، وتعد إضافة إيجابية إلى حقل الدراسات الشكسبيرية لافى مصر وحدها ، بل فى الخارج أيضا .

ولا نأخذ على المؤلف سوى أمرين : أولهما وجود عدد من الأخطاء المطبعية كان مزيد من الجهد فى مراجعة تجارب الطبع خليقا أن يتلافاها ؛ وثانيهما أنه لم يبذل جهدا فى تعريفنا بالاسمين الحقيقيين وراء الأسماء المستعارة لكل من منينوس وروكرو ؛ فلعله فاعل فى طبعة قادمة .

إن رمسيس عوض واحد من هؤلاء الباحثين الأكاديميين الذين يعملون فى صمت ودأب ، ويستحقون من ناقد المستقبل كل التقدير ؛ فهم يغوصون على أعداد الصحف والمجلات القديمة ـ وليست هذه بالمهمة اليسيرة فى مصر ـ ليخرجوا لنا منها شرابا سائغا يسر الشاربين ، ووثائق مهمة لن يستغنى عنها مؤرخو الأدب فى المستقبل . ويتطلع القارئ إلى صدور كتابه الذى وعدنا به هنا ـ وهو كتاب باللغة العربية ـ عن استجابات الجمهور المصرى لمسرحيات شكسبير المقدمة باللغة العربية على خشبة المسرح خلال العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن .

- ج . ن . ماتوك ، «الكتابة العربية اليوم : المسرحية » ، مجلة **لياتر ريسرش إنترناشيونال** السنة ٥ ، العدد ٣ ، خريف ١٩٨٠ ، ص ٢٤٧ ـ ٢٥٠ . عرض لكتاب الدكتور محمود المنزلاوى (محررا) السالف ذكره .

١٩٨١

- ماتينيا هو بيليد ، «ستتان فى عمر مجلة ذا جيرنال أوف آرابيك لترتشار» ، مجلة ميدل إيسترن ستديز ، السنة ١٧ ، العدد ١ ، يناير ١٩٨١ ، ص [١٢٦] - ١٣٣ . عرض لما نشرته هذه المجلة القيمة عن الأدب العربى عموما فى أول ستتين بها ، ومن بينه كتابات عن توفيق الحكيم وغيره .
- أحمد شمس الدين الحجاجى ، **أصول المسرح العربى** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١) . يعد هذا الكتاب - ومؤلفه أستاذ مساعد بقسم الفلسفة والأديان فى جامعة ولاية أبالاش - امتداداً لكتيب سابق لمؤلفه باللغة العربية هو **العرب وفن المسرح** ، فى سلسلة المكتبة الثقافية ، ١٩٧٥ . ويتكون الكتاب من :

- مقدمة
- الفصل الأول : الإسلام
- الفصل الثانى : البعثة التعليمية إلى أوربا ١٨٣٤ - ١٩٤٤ .
- الفصل الثالث : فرق مسرحية أوربية ١٨٧٠ - ١٩٢٣
- الفصل الرابع : شكسبير فى مصر ١٨٧٠ - ١٩٧١

خاتمة

ببليوجرافيا

كشاف

ومن ملاحظاتنا على الكتاب :

- الأخطاء المطبعية تفشو فيه على نحو يستفز الصدر ، ويضيق العطن ، ويحرج النفس . وهذه الأخطاء تبدأ من صفحة ١ حيث عنوان الكتاب ذاته (بالهجاء الأمريكى !) ينقصه حرف الراء الأخير .
- يفوته أن يضع خطوطا تحت عناوين الكتب والدوريات ، أو يطبعها بالحرف المائل كما تقضى قواعد النشر الببليوجرافى . ومن أمثلة ذلك ماتجده على صفحة ٨ وغيرها .

ص ٢٩ :«سلامة حجازى (١٩٠٥)» دون أن ينص : أهذا تاريخ مولد العلم ، أو وفاته ، أو ازدهاره ؟

ص ٤٩ :«من خلال تجاربى المسرحية» (اسم كتاب لعلى أحمد باكثير) وصواب العنوان **فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية** .

ص ٦٣ :«تخليص الإبريز إلى تلخيص باريز» (كتاب رفاعة الطهطاوى) ، صواب عنوانه : **فى تلخيص** .

- الفصل الخاص بـ «شكسبير فى العربية» لايضيف جديدا إلى دراسات الدكتور محمد مصطفى بدوى «شكسبير والعرب» ، أو الدكتور رمسيس عوض ، **شكسبير فى مصر** (انظر أعلاه) ، دع عنك دراسات سابقة بالعربية مثل «شكسبير فى العربية : نقد للترجمات المختلفة» ، بقلم غالى شكرى ، **مجلة حوار** (بيروت) مارس - إبريل ١٩٦٤ ، ص [٣٦] - ٤٨ . وقد أعاد غالى شكرى نشرها فى كتابه **ثورة الفكر فى أدبنا الحديث** ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، سبتمبر ١٩٦٥ ، ص [٥٣] - ٧١) .

١٩٨٢

- روجر آلن ، «المسرح المصرى بعد الثورة» ، ترجمة أمير سلامة ، **مجلة المسرح** ، فبراير ١٩٨٢ ، ص ٨٥ - ٩٤ . مقالة مترجمة خصيصا لمجلة المسرح باتفاق خاص مع المؤلف . يسمى المترجم - وهو ناقد مسرحى مجتهد - مسرحية ألفرد فرج الأولى «سكوت فرعون» (ص ٦٠) وصوابها : **سقوط فرعون** .

ملاحظات ختامية :

وفى ختام الببليوجرافيا - التى لاتدعى لذاتها وفاء ولا اكتمالا - أود أن أتقدم بعدد من الملاحظات :

١ - ينبغى أن تكون مرحلة التوثيق للمسرح العربى فى الإنجليزية تمهيدا لمرحلة أخطر شأنا ، وأبعد مدى ، هى محاولة الإجابة عن الأسئلة التالية : ما وقع هذا المسرح العربى على قراء الإنجليزية ؟ وكيف كانت ردود فعلهم إزاءه ؟ ما المشكلات التى تثيرها ترجمة المسرح العربى ، فصيحا أو عاميا ؟ وهل تختلف مثلا عن المشكلات التى تثيرها القصة أو القصيدة أو المقالة العربية ؟ هل لدى الكاتب المسرحى العربى أى قيم فنية ومعنوية يضيفها إلى تراث المسرح العالمى ، شرقيا كان أو غربيا ؟

٢ - رغم ضآلة مانقل من المسرح العربى إلى الإنجليزية ، نلاحظ أنه قد بدأ يشوبه شىء من التكرار ، فمسرحية الحكيم ، **السلطان الحائر** ، مثلا ، ترجمت أكثر من مرة بأقلام مختلفة ، والإضافة فى كل حالة ضئيلة لاتكاد تبرر تكرار الجهد ، ومن ثم انبغى الاهتداء بلون من التنسيق بين جهود المترجمين ، ومن شأن توافر الببليوجرافيات عما ترجم فعلا - وما هو فى طريق الترجمة - أن يجعل ذلك أمرا ميسرا ، ومطلبا ذلولا .

٣ - لايمكن أن تكتمل صورة المسرح العربى المعاصر دون ارتداد إلى الأصول . وهنا يصبح من الضرورى الرجوع بالدراسة إلى أعمال من نوع كتاب العالم الألمانى كورت سيث **نصوص درامية قديمة** ، وكتاب **المسرح المصرى القديم** لإتيين دريوتون ، ترجمة وتقديم الدكتور ثروت عكاشة ، ومراجعة الدكتور عبد المنعم أبو بكر (دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧) ، وكتاب عالم المصريات هـ . و . فيرمان **انتصار حورس : مسرحية مقدسة مصرية قديمة** (بركلى ، مطبعة جامعة كاليفورنيا ، ١٩٧٤) وقد نقل إلى العربية فى سلسلة «من المسرح العالمى» الكويتية ، وكتاب فابيون باورز عن **المسرح فى الشرق** وهو منقول أيضا إلى العربية ، وكتاب الدكتور إبراهيم حمادة الممتاز **خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال** (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، أكتوبر ١٩٦٣) وغيرها .

٤ - ينبغى أن تجىء دراسة المسرح العربى فى اللغة الإنجليزية جزءا من منظور أكبر يربطها بالترجمات الفرنسية والألمانية وغيرها ، حيث رأينا فى السنوات الأخيرة عددا من الجهود القيمة ، ككتاب الباحث التونسى محمد عزيزة **الإسلام والمسرح** ، ترجمة الدكتور رفيق الصبان ، مع دراسة ملحقة عن «فكرة المسرح والطقوس الإسلامية» لرشيد بنشنب (كتاب الهلال ، إبريل ١٩٧١) . كما نشرت الهيئة المصرية العامة للكتاب فى ١٩٧٥ ترجمة فرنسية لمسرحية توفيق الحكيم **إيزيس** بقلم إدوارد جميل ، ومراجعة الدكتورة سامية أحمد أسعد . ونشرت فى ١٩٧٨ كتابا للدكتورة آمال فريد (قدم له يحيى حقى) عنوانه : **بانوراما الأدب العربى المعاصر** ، به دراسات عن مسرحيات نجيب محفوظ القصيرة ، **وإيزيس** للحكيم ، **والنسر الأحمر** لعبد الرحمن الشرقاوى ، **وحبيبى شامينا** لرشاد رشدى ، **و النار والزيتون** لألفرد فرج ، وكتاب على الراعى عن **توفيق الحكيم** ، فضلا عن ببليوجرافيا بما ترجم من أعمال الحكيم وغيره إلى الفرنسية .

وفى الختام ربما كان من الضرورى لكى نعرف قارئ الإنجليزية بالمسرح العربى تمام التعريف أن ننشئ مسرحا عربيا فى لندن تقدم عليه - على نحو منتظم - النصوص العربية المترجمة إلى الإنجليزية ، وهو مالفت إليه أحمد بهاء الدين فى مقالة له عنوانها «اللغة العربية سياسة وحضارة واستراتيجية معا !» ، **مجلة العربى** (الكويت ، إبريل ١٩٧٨ ، ص ٧) حيث قد تكونت فى لندن فرقة «إنجليزية» تخصصت فى ترجمة المسرحيات العربية الحديثة - لكتاب مثل ألفرد فرج - وتقديمها للجمهور الإنجليزى . على أننا نكون مسرفين فى التفاؤل لو انتظرنا من أثرياء العرب وقادريهم أن يعنوا بمثل هذه الأمور ، ومن ثم لم يبق إلا أن ننتظر من إحدى الهيئات الثقافية العربية أن تأخذ بزمام المبادرة ، وتتخذ هذه الخطوة دون ضجيج إعلامى أو إثارة سياسية ، وذلك على نحو ماقامت الإدارة الثقافية لجامعة الدول العربية - بتوجيه الدكتور طه حسين ، رئيس اللجنة الثقافية وقتذاك - بترجمة عدد من مسرحيات شكسبير وراسين إلى العربية ، فكان عملا أبقى أثرا ، وأدوم على الزمن ، وأنفع للناس من آلاف التقارير والتصريحات والتوصيات التى صدرت عن تلك الجامعة عبر السنين .. وفى ذلك فليتنافس المتنافسون !.

● الببليوجرافيا الإنجليزية ص ٢٨٤

31, No. 1 (Winter 1977), pp. 85-86 (Review article of Donald M. Reid's **The Odyssey of Farah Antun).**

Landau, Jacob M. **Studies in the Arab Theatre and Cinema,** Preface by H. A. R. Gibb, University of Pennsylvania Press, 1958.

Le Gassick, Trevor. 'Alfarafir', unpublished dissertation, University of Michigan (on a play by Youssef Idris).

Long, C. W. R. 'Tawfik al-Hakim and the Arabic Theatre', **Journal of Middle Eastern Studies,** Vol. 5, No 1 (January 1969), pp. 69-74.

Mattock, J. N. 'Arabic Writing Today 2: The Drama', **Theatre Research International,** Vol . V, No. 3. (Autumn 1980), pp. 247-250 (Review article of Mahmud Manzalaoui's **Arabic Writing Today 2: The Drama).**

Moosa, Matti. 'Naqqash and the Rise of the Native Arab Theatre in Syria', **Journal of Arabic Literature,** Vol. III, 1972, pp. 106-117.

Ostle, R. C. 'Arab Authors', **Middle East International** (October 1976), pp. 31-32 (on Tewfik al-Hakim's **Fate of a Cockroach).**

Peled, Mattityahu. 'Two Volumes of the Journal of Arabic Literature', **Middle Eastern Studies,** Vol. 17, No. 1 (January 1981), pp. 126-133.

Prufer, Curt. 'Arabic Drama', **Encyclopaedia of Religion and Ethics,** Vol IV, 1925.

Reid, Donald. M. **The Odyssey of Farah Antun,** Studies in Middle Eastern History Series, No. 2, Chicago: Biblioteca Islamica Inc., 1975.

Ritter, H. 'Karagoz', **Encyclopedia of Islam,** Vol. 22, 1913.

Rushdy, Rashad. **Selected Stories and Essays,** Cairo: The Anglo-Egyptian Bookshop, 1964 (Studies of 'The Impact of the Revolution on Literature: 1) The Drama' and of Tawfiq al-Hakim's **The Society Theatre** and **The Puzzled Sultan).**

Saad El-Din, Mursi. 'Poetry and the National Struggle', **Afro-Asian Writings** (January 1970), pp. 73-80 (on Abdel Rahman El-Sharkawy's **Djamila).**

Semaan, Khalil I. T. S. Eliot's Influence on Arabic Poetry and Theater', **Comparative Literature Studies,** VI (1969), pp. 472-489 (on Salah Abd al-Sabur's **Masat al-Hallaj).**

——. 'T. S. Eliot and Salah Abdel Sabour: A Study in East-West Literary Relations' (Introduction to the English translation of Abd al-Sabur's **Murder in Baghdad,** Leiden, 1972).

—— 'Drama as a Vehicle of Protest in Nasir's Egypt', **International Journal of Middle East Studies,** Vol. 10 (1979), pp. 40-50.

——. 'Islamic Mysticism in Modern Arabic Poetry and Drama', **International Journal of Middle East Studies,** Vol, 10 (November 1979), pp. 517-531.

Sherif, Nur. **About Arabic Books,** Beirut Arab University, 1970 (Studies of Ali Ahmed Bakatheer's **Akhenaton and Nefertiti** and of Tawfik Al-Hakim's **The Bank of Anxiety).**

Shoukri Ghali. 'The Popular Hero in the Arabic Play, '**Afro-Asian Writings** (April 1970), pp. 30-63 (on Kateb Yacine and Naguib Sorour).

——. 'From Beirut to Damascus and Amman', **Lotus: Afro-Asian Writings** (January 1972), pp. 54-64 (on plays by Mustapha Al-Hallag, Saadallah Wannous and Yacoub Shedrani).

Stetkevych, J. 'Classical Arabic on Stage', in R. C. Ostle (ed.), **Studies in Modern Arabic Literature,** Warminster, England Aris and Phillips Ltd, 1975, pp 152-166.

Stewart, Desmond. 'Egypt's Embattled Writers', **Encounter** (August 1973), pp. 85-92.

Tremaine, Louis. 'Witnesses to the Event in **Masat al-Hallaj** and **Murder in the Cathedral, The Muslim World,** Vol. LXVII, No. 1 (January 1977), pp. 33-46.

Vatikiotis, P. J. **The Modern History of Egypt,** London: Weidenfeld and Nicolson, 1969, pp. 436-437.

Witherspoon, Nancy. 'Editor's Choice', **Cairo Today** (April 1982), p. 62 (on Al Hakim's **The Fate of a Cockroach).**



by Kay Rouchdy, 'The Song of the Bullet' by Amin Bakir, 'The Special World of the Old Traffic Policeman' by Samir Abu Zekri, 'Three Men' by Varoujan Kazandjian, 'War!' by Sami Ibrahim Hanna, 'A Modern Fairy Tale' by Osman Shoukri Selim, 'Darling Mona' by Fathi Abdelghani Hamed, 'A Murder' by Mostafa Bahgat Mostafa, 'Flavour to Taste' by Zena Ateek, and 'The Light-house' by Mohamed Al Sayed Soliman).

II. Studies

Abou-Saif, L. 'Najib al-Rihani: From Buffoonery to Social Comedy', **Journal of Arabic Literature, Vol. IV, Leiden: E. J. Brill, 1973, pp. 1-17.**

Al-Haggagi, Ahmed Shams al-Din. **The Origins of Arabic Theater,** Cairo: General Egyptian Book Organization, 1981 (Contents: 'Introduction', 'Islam', 'The Student Educational Mission to Europe 1834-1944', 'European Theatrical Companies 1870-1923', 'Shakespeare in Egypt 1870-1971', 'Conclusion', 'Bibliography', 'Index').

Al-Rai, Ali. 'Some Aspects of Modern Arabic Drama', in R. C. Ostle (ed.) **Studies in Modern Arabic Literature,** Warminster, England: Aris and Phillips Ltd, 1975, pp. 167-178.

Anon. 'The Theatre of Resistance and the Revolt of the Negroes', **Prism** (Cairo: Ministry of Culture, 1972), pp. 24-26 (on a play by Mueen Bsiso).

Aroudiki, Badr el din. 'Theatre in Syria', **Lotus: Afro-Asian Writings** (January 1974), pp. 74-93.

Awad, Louis. 'Cultural and Intellectual Developments in Egypt since 1952', in P. J. Vatikiotis (ed.), **Egypt since the Revolution,** George Allen and Unwin Ltd, 1968, pp. 143-161.

——. 'Problems of the Egyptian Theatre', in R. C. Ostle (ed.), **Studies in Modern Arabic Literature,** Warminister, England: Aris and Phillips Ltd, 1975, pp. 179-193.

Awad, Ramses. **Shakespeare in Egypt,** Cairo: Arab Centre for Research and Publishing, 1980.

Badawi, M. M. 'Shakespeare and the Arabs', in Magdi Wahba (ed.), **Cairo Studies in English,** Cairo: The Anglo-Egyptian Bookshop, 1963-1966, pp. 181-196.

——. 'Islam in Modern Egyptian Literature', **Journal of Arabic Literature,** Vol. 11, Leiden: E. J. Brill, 1971, pp. 154-177

—— 'Commitment in Contemporary Arabic Literature', **UNESCO: Cahiers D'Histoire Mondiale,** Neuchatel, Switzerland: Editions de la Baconniere, Vol. xiv, No. 4, 1972, pp. 858-879.

Ballas, Shimon. 'The Israeli Image in Arab Literature', **The Jewish Quarterly,** Vol. 25, No. 2 (92), Summer 1977, pp. 14-19.

Barbour, Nevil. 'The Theatre in Egypt', **Bulletin of School of Oriental Studies,** VIII (1935), pp. 995-1011.

Boullata, Issa J. 'Murder in Baghdad', **The Muslim World,** Vol, LXIII, No, 3 (july 1973), p. 241 (on Salah abd al-Sabur's **Masat al-Hallaj).**

Cachia, P. J. E. 'Modern Arabic Literature', **University of Toronto Quarterly,** Vol XXIX, No. 2 (January 1960), pp 282-296.

——. 'Themes Related to Christianity and Judaism in Modern Egyptian Drama and Fiction', **Journal of Arabic Literature,** Vol. 11, Leiden: E. J. Brill, 1971, pp. 178-194.

Cowan, David. 'Literary Trends in Egypt since 1952', in P. J. Vatikiotis (ed.), **Egypt since the Revolution,** George Allen and Unwin Ltd., 1968, pp. 162-177.

El-messiri, A. M. 'Arab Drama', in G. Gassner and E. Quinn (eds.), **The Reader's Encyclopedia of World Drama,** London: Methuen and Co. Ltd, 1970, pp. 21-25.

Farag, Nadia R. **Youssef Idris and Modern Egyptian Drama,** Columbia University, 1975.

Gendzier, Irene. **The Practical Visions of Yaqub Sanua,** Cambridge: Harvard University Press, 1966.

Hanna, Sami A. 'European Influence on Modern Egyptian Literature', **Western Humanities Review,** Vol. XX, No. 3 (Summer 1966), pp. 221-229.

. and Salti Rebecca, 'Shawqi: A Pioneer of Modern Arabic Drama', **American Journal of Arabic Studies,** I (1973).

Jabbur, Jibrail. 'Contemporary Lebanese Literature', **Middle East Forum** (May 1960), pp. 31-36.

Jabra, Jabra Ibrahim. 'Modern Arabic Literature and the West', **Journal of Arabic Literature,** Vol. 11, Leiden: E. J. Brill, 1971, pp. 76-91.

Johnson-Davies, Denys. 'Arabic Literature in Translation', **Middle East International** (September 1976), p. 23 (on Tewfik al-Hakim's **Fate of a Cockroach).**

Kayal, Philip M. 'The Odyssey of Farah Antun', **The Middle East Journal,** Vol.

A Select bibliography of Modern Arabic Drama in English

I. Texts

Individual Authors

Abd Al-Sabur, Salah. **Murder in Baghdad:** Poetic Drama, Tr. Khalil Samaan, Cairo: General Egyptian Book Organization, 1976.

——. **The Princess Waits:** A Poetic Drama, Tr. Shafik Megally, Cairo: General Egyptian Book Organization, 1975 (Reprinted in **Lotus: Afro-Asian Writings** (January-June 1976), pp. 72-89).

——. **Night Traveller:** A Black Comedy. Tr. M. M. Enani and introduced by Samir Sarhan, with a Postscript by the author, Cairo: Egyptian Organization, 1980.

Al-Maghut, Muhammad (Syria). **The Hunchback Sparrow:** A Play in Four Acts (First scene only printed here), Tr. Mahmud Manzalawi, **Stand,** Vol. 22, No. 1 (1980), pp. 10-19. See **Arabic Writing Today: Drama,** below.

El Hakim, Tawfik. **The Tree Climber:** A play in two acts, Tr. Denys Johnson-Davies, London: Oxford University Press, 1966 (with an introduction).

——. 'The Death of Mohammed', Tr. with an introduction by William R. Polk, **New Directions 15** (1967), pp. 274-283 (a translation of scene 7 of the final act of Al-Hakim's **Mohammed: The Human Prophet).**

——. **The Seat of Justice** (Prism Supplement, Cairo: Ministry of Culture), Vol. 11, Nos. 6-7 (1970), with a prefatory note about the author.

——. **Lust to Kill:** A One-Act Play, **Lotus: Afro-Asian Writings** (April 1971), pp. 95-107.

——. 'The People of the Cave: Act One', Tr. in John A. Haywood, **Modern Arabic Literature 1800-1970,** London: Lund Humphries, 1971, pp. 219-234.

——. 'Ceremony of Abu Simbel', **Prism** (Cairo: Ministry of Culture and Information), Vol. IV, Nos. 12-13 (1972), pp. 68-87.

——. **'Death Song:** Tragic Lament for the Two Egypts', Tr. C. W. Long, and introduced by Anthony McDermott **New Middle East,** No. 45 (June 1972), pp. 22-30.

——. **Fate of a Cockroach and Other Plays,** Tr. Denys Johnson-Davies, London: Heinemann, 1973 (Contents: 'Introduction', 'Fate of a Cockroach', 'The Song of Death', 'The Sultan's Dilemma' and 'Not a thing out of Place').

El Sharkawi, Abdel Rahman. 'Laila in Acca, My Homeland', Tr. Nihad Salem, **Lotus: Afro-Asian Writings** (April 1972), pp. 91-93 (An extract from El Sharkawi's **Acre, My Homeland).**

Fayad, Tawfik (Palestine). **The House of Madness:** A Play in 2 Acts, Tr. Shafik Magar, **Lotus: Afro- Asian Writings** (January 1973), pp. 159-176.

Kherfi, Saleh (Algeria). **Sidi Faraj:** A One-Act Play, Tr. Rosette Francis, **Lotus: Afro-Asian Writings** (January-March 1978), pp. 79-93.

Radwan, Fathi. **'A God in Spite of Himself', Tr. and introduced by P. Cachia, Journal of Arabic Literature,** Vol. V, Leiden: E. J. Brill, 1974, pp. 108-126.

Rushdy, Rashad. **Five Egyptian One-Act Plays,** Cairo: Anglo- Egyptian Bookshop, n. d. (Contents: 'A Liar', 'Odysseus', 'The Plague', 'At Home', and 'Sinuhe').

Anthologies

Abdel Wahab, Farouk (ed.) **Modern Egyptian Drama: An Anthology,** Minneapolis and Chicago: Bibliotheca Islamica, 1974.

Johnson-Davies, Denys. **Egyptian One-Act Plays,** London: Heinemann, 1981 (Plays by Tewfik Al-Hakim, Alfred Farag and others).

Manzalaoui, Mahmoud (ed.). **Arabic Writing Today: Drama,** Cairo: Publications of American Research Center in Egypt, 1977 (Contents: 'Foreword' by Youssef el-Sebai, 'Acknowledgements', 'Introduction', 'Viewpoint of a Non-Arabist' by Dr. Andrew Parkin, 'The Court Rules' by Mahmoud Taymour (Tr. Medhat Shaheen), 'Song of Death' by Tewfik El Hakim (Tr. Mustafa Badawi), 'The Sultan's Dilemma' by Tewfik El Hakim (Tr. Mustafa Badawi), 'The Storm' by Mahmoud Diab (Tr. Wadida Wassef), 'Hassan and Naima' by Shawky Abdel Hakim (Tr. Midhat Shaheen), 'Flipflap and His Master' by Youssef Idris (Tr. Trevor Le Gassick), 'The Wines of Babylon' by Farouk Khorshid (Tr. Wadida Wassef). 'The Newcomer' by Mikail Romane (Tr. Medhat Shaheen). 'The Hunchback Sparrow' by Mohamed Maghut (Tr. Mahmoud Manzalaoui) and 'Suggestions for Further Reading' by Mahmoud Manzalaoui and Raouf Riad. Biographical notes on the authors provided).

Woodmán, David (ed.) **Egyptian One-Act Plays,** Cairo: American University in Cairo Press, 1974 (Eng. tr. of Arabic plays, and original versions of plays in English. Contents: 'Introduction and Acknowledgements', 'The Return of Attout' by Abdel Ghani Dawood, 'An Egyptian Mother' by Carmen Weinstein, 'One Morning in the Life of..

ببليوجرافيا المسرح العربي

١٩٧٠ - ١٩٨٠

□ إعداد : اعتدال عثمان

عصام بهي

محمد بدوي

ابراهيم رضوان :
السبرسبجى
آله التسجيل
المنصورة : م . طرمان . ١٩٧٢

أحمد زكي عمارة :
الشهاب الأخضر مسرحية شعرية
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٧

أحمد سعيد :
الشبعانين
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . ١٩٧٠ (عرضت ١٩٦٥) .

أحمد شوق الفنجرى :
خولة بنت الأزور : الصحابية الفارسة – تاريخ حقيق فى قالب مسرحى
السابقون إلى الإسلام – سنة ١٩٧٧
شروق الإسلام فى مصر – سنة ١٩٧٨
الكويت : دار القلم ١٩٧٥

أحمد صدق الدجانى :
هذه الليلة الطويلة
القاهرة : مكتبة الأنجلو . ١٩٧٢

أحمد عبد اللطيف بدر :
السلام عليكم : مسرحية بالعامية
القاهرة : مطبعة دار التأليف . ١٩٧٨

أحمد القديرى :
احلام قرطاج
تونس : الدار التونسية للنشر . ١٩٧٤

ألفريد فرج :
– النار والزيتون
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٠

ألفريد فرج وآخرون :
مسرحيات فصل واحد
كتابات جديدة . ١٩٧٠

– عسكر وحرامية (طبعة ثانية)
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر . ١٩٧١

– جواز على ورقة طلاق
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٢

أمين بكير :
فجر ورماد
القاهرة : المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية . ١٩٧١

أمين يوسف غراب :
زوجة رجل آخر (مسرحيات وقصص قصيرة)
القاهرة : دار الهلال . ١٩٧٤

أنور زعلوك :
الفيران .. لما .. تسمن
القاهرة : دار الفكر للنشر والإعلام . ١٩٨٠

أنور ماضى :
قهوة الأربعين
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٥

أنيس منصور :
جمعية كل واشكر – طبعة ثانية –
القاهرة : الهيئة المصرية العامة . ١٩٧٠

بدر الدين هاشم :
على عينك يا تاجر
الخرطوم : الدار السودانية للنشر . ١٩٧٠

توفيق الحكيم :
مجلس العدل
القاهرة : مكتبة الآداب . ١٩٧٢

جمال سليم :
ـ حالة متأخرة جدا
ـ نفرتيتي
القاهرة : مختارات الجديد . ١٩٧٥

الغضب
الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٨

جمال عبد المقصود :
حكاية ثلاث بنات
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٣

الحبيب بو الأعراس :
مراد الثالث
تونس : الدار التونسية للنشر . ١٩٧٣

حسن أحمد حسن :
تنويعات على حكاية شعبية
إخوان الصفا
الدنس
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٢

حسن حمادة :
إليكترا الحديدة
ليبيا ـ طرابلس : الدار العربية للكتاب . ١٩٧٧

حسن الزمرلي :
جوقرتا
تونس : الدار التونسية للنشر . ١٩٧٣

حسن عبد ربه :
حكاية ومقتل حسن العباسي
القاهرة : دار الهنا للطباعة . ١٩٧١

حسيب الكيالي :
في خدمة الشعب
دمشق : إتحاد الكتاب العرب . ١٩٧٨

حسين ابو المكارم وعلى حسن حمودة :
عروس البحر الأبيض الإسكندرية :(مسرحية شعرية)
الإسكندرية : دار المعارف . ١٩٧١

حسين إسماعيل مكي :
المدينة الفاضلة (مسرحية فلسفية)
بيروت : دار مكتبة الحياة . ١٩٧٠

حسين رشدي :
الجدعان
مثلها المسرح القومي . ١٩٧٤

خالد محيي الدين البرادعي :
الوحش
دمشق : إتحاد الكتاب العرب . ١٩٧٦

خليل مطران :
القضاء والقدر ـ إعادة طبع
القاهرة : الهيئة المصرية العام للكتاب . ١٩٧٦

رافت الدويري :
قطة بسبع ترواح
القاهرة : مجلة نادي المسرح . ١٩٨٠

رشاد رشدي :
ـ حلاوة زمان
ـ نور الظلام
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر . ١٩٧١

ـ رحلة خارج السور
ـ اتفرج ياسلام
ـ خيال الظل
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٨

ـ محاكمة عم احمد الفلاح
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٤

ـ حبيبي شامينا
الهيئة العامة للكتاب . ١٩٧٢

ـ الرجل والحبل
ـ رحلة البحث عن الله
القاهرة : مجلة الحديد . ١٩٧٥

ـ شهر زاد
القاهرة : دار مجلة الإذاعة والتليفزيون . ١٩٧٦

رؤوف مسعد :
لومومبا ـ النفق
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٠

رياض عصمت :
ـ الحداد يليق بانتيغون
بيروت : دار المسيرة . ١٩٧٨

ـ نجوم في ليل طويل
بيروت دار المسيرة . ١٩٧٩

زكي أحمد حسن :
ثلاث مسرحيات :
ـ ثورة في برزخ عبد الناصر
ـ عالم من زجاج
ـ هجوم ذرى
القاهرة : الناشر العربي . ١٩٧٢

زكي عمر :
طلوع الروح
القاهرة : دار الثقافة الجديدة ١٩٧٧

سعد الدين محمود جعفر :
الطبق
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٥

سعد مكاوي :
ـ الميت والحي

القاهرة : الهيئة المصرية العامة . ١٩٧٣
- شهيرة
القاهرة : دار المعارف ١٩٧٥

سعد الدين وهبة :
- راس العش
- ياسلام سلم .. الحيطة بتتكلم
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . ١٩٧١
- الاستاذ
مجلة نادى المسرح بالقاهرة . ١٩٧٩
- الوزير شال الثلاجة
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٨٠

سعد الله ونوس :
- حكايا جوقة التماثيل ومسرحيات اولى (طبعة ثانية)
بيروت : دار الآداب . ١٩٧٧
- فصد الدم ومسرحيات ثانية (طبعة ثانية)
- بيروت : دار الآداب . ١٩٧٧
- حفل سمر من اجل ٥ حزيران
بيروت : دار الآداب . ١٩٧٠
- الفيل ياملك الزمان -(طبعة ثانية)
ومغامرة رأس المملوك جابر
بيروت : دار الآداب . ١٩٧٧
- الملك هو الملك
بيروت : دار ابن رشد . ١٩٧٧
- سهرة مع أبى خليل القبانى -(طبعة ثانية)
بيروت : دار الآداب . ١٩٧٧

سعيد المقدم :
أيام العمر . او الشتاء الأخير
القاهرة : دار نشر الثقافة . ١٩٧٥

سلطان سالم :
نادى المتفرجين (مسرحية من فصل واحد)
بيروت : ١٩٧٤

سليمان الحكيم :
نقوش على جدران الزمن
القاهرة : دار الثقافة العربية للطباعة . ١٩٧٣

سليمان عزيز :
مسرحية خمسة وخميسة
القاهرة : مطبعة الوفاء الجديدة ومكتبتها . ١٩٧٠

سمير سرحان :
ست الملك
القاهرة : دار الهنا للطباعة . ١٩٧٨

السيد الشوربجى :
- الزنزانة
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٣
- ممنوع الضحك
القاهرة : مطبعة دار التأليف . ١٩٧٨

شوقى خميس :
سندباد
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٢

شوقى خير الله :
قلق الالهة وتمرد الرمال
بيروت : الدار الشرقية للطباعة والنشر . ١٩٧٥

شويخ بن فرج :
الامل الضائع
تونس : الدار التونسية . ١٩٧٤

صفوت شعلان :
عجوزان فى المنفى
القاهرة : مجلة نادى المسرح . ١٩٨٠

صلاح راتب :
- الحب فى حارتنا
القاهرة : ١٩٧٣
- الزهرة الحزينة - هند-حمار الحكيم - شحرين - الأرملة
الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٨ - مسرحيات مختارة
- هى ودرويش (الخوف)
- خيوط العنكبوت
- ملكة النحل (الانتقام)
- إينوشكا (روح العدل)
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٧

صلاح عبد الصبور :
- بعد أن يموت الملك . - مسرحية شعرية
القاهرة : المؤسسة المصرية للدراسات والنشر . ١٩٧٣
- ليلى والمجنون . -
القاهرة : الهيئة المصرية العامة . ١٩٧٠

صلاح مختار :
٣ مسرحيات ضاحكة
القاهرة : مطبعة المعرفة . ١٩٧٠

صوفى عبد الله :
- شيء أقوى منها
القاهرة : روايات الهلال . ١٩٧٥
- فتش عن الرجل
الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٩
- ٤ مسرحيات ضاحكة
الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٩

طلال محمود :
اغفرا .. لى .. حنانيك
القاهرة : ١٩٧٠

عارف علوان :
هلال بابل
القاهرة : مطبعة الخليل . ١٩٧٥

عامر النجار :
سارتر وأنا
القاهرة : مكتبة الأنجلو ، ١٩٧٨

عبد الامير معلة

بطاقة دخول إلى الخيمة

بغداد ـ دار الحرية للطباعة . ١٩٧٤

عبد الرحمن حقيق :

الزنجي الأبيض ـ تقديم : الفريد فرج

طرابلس . ليبيا : الدار القومية العربية للكتاب . ١٩٧٦

عبد الرحمن الشرقاوى :

ـ وطنى عكا

القاهرة : دار الشروق . ١٩٧٠

ـ النسر الاحمر

القاهرة : دار المعارف . ١٩٧٨

عبد الرحمن عمار :

الابطال الخمسة

تونس : الدار التونسية للنشر . ١٩٧٣

عبد الرحمن مجيد الربيعى :

الخريف

(مسرحية من فصلين نشرت ضمن مجموعة من القصص القصيرة بعنوان «الخيول»)

ليبيا : الدار العربية للكتاب . ١٩٧٦

عبد العاطى جلال :

مأساة أورشليم ـ طبعة ثانية

القاهرة : دار المعارف . ١٩٧٧

عبد اللطيف درباله :

مسرحية الخلاص

الإسكندرية : شركة الإسكندرية للطباعة والنشر . ١٩٧٢

عبد اللطيف غزالى :

الفلاح الفصيح

القاهرة : عالم الكتب . ١٩٧٠

عبد الله الطوخى :

ـ المشخصاتية

ـ حادث القرن العشرين

القاهرة : مؤسسة روز اليوسف . ١٩٧٢

عبد الله الكبير :

هاتف من التاريخ

القاهرة : دار المعارف . ١٩٧٣

عبد الملك نورى :

خشب ومخمل

بغداد : وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة . ١٩٧٢

عبد المنعم سليم :

ـ القضية والعار والخلاص

(مسرحيات مختارة)

القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٧

ـ لأن ولأنهم

القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٣

ـ زواج كل العصور

ـ التحقيق

القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٤

عبد العزيز هلال :

القطار

دمشق : اتحاد الكتاب العرب . ١٩٧٦

عبده دياب :

ابن بهانه

القاهرة : المجلس الأعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم الاجتماعية . ١٩٧٢

عدنان مردم :

ـ دير ياسين ـ مسرحية شعرية

بيروت : مؤسسة الرسالة . ١٩٧٨

ـ ديوجين الحكيم

بيروت : مؤسسة الرسالة . ١٩٧٧

ـ الاتلنتيد ـ مسرحية شعرية

بيروت : مؤسسة الرسالة . ١٩٨٠

عز الدين إسماعيل :

محاكمة رجل مجهول ـ مسرحية شعرية

القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر . ١٩٧١

عز الدين المدنى :

ـ ديوان الزنج

تونس : الدار التونسية للنشر . ١٩٧٣

ـ ثورة صاحب الحمار

تونس : الدار التونسية للنشر . ١٩٧١

ـ مولاى السلطان الحسن الحفصى

ليبيا . طرابلس : الدار العربية للكتاب . ١٩٧٧

عصمت سيف الدولة :

إعدام السجان

بيروت . دار المسيرة . ١٩٧٨

عطية مرقص :

إمبارح والنهاردة وبكرة

القاهرة : مطبعة النصر . ١٩٧٠

على احمد باكثير :

ـ ابطال القادسية

الكويت : دار البيان . ١٩٧٠

ـ من فوق سبع سماوات ـ سبع مسرحيات إسلامية

القاهرة : دار المعارف . ١٩٧٣

ـ الفرعون الموعود .

القاهرة : مكتبة مصر . ١٩٧٧

ـ قصر الهودج

القاهرة : مكتبة مصر . ١٩٧٨

ـ سر شهر زاد
القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٧٨
ـ الشيماء : شادية الاسلام
القاهرة : مكتبة مصر . ١٩٧٩

على حسن طرفة :
البطانة ٦٦
القاهرة : دار الشروق . ١٩٧٦

على سالم :
ـ أنت اللى قتلت الوحش
القاهرة : دار الهلال . ١٩٧٠
ـ الملوك يدخلون القرية
القاهرة : روز اليوسف . ١٩٧١
ـ ولا العفاريت الزرق
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر . ١٩٧١
ـ عملية نوح
القاهرة : دار الثقافة الجديدة ١٩٧٤
ـ أولادنا فى لندن
القاهرة : دار الشعب . ١٩٧٥
ـ بكالوريوس فى حكم الشعوب
القاهرة : دار الموقف العربى للصحافة والنشر والتوزيع ١٩٧٨
ـ كوميديا أوديب (أنت اللى قتلت الوحش)
ـ البوفيه
ـ بير القمح
القاهرة : دار الثقافة الجديدة . ١٩٧٦
ـ مدرسة المشاغبين
القاهرة : مكتبة مدبولى . ١٩٧٩
ـ المتفائل آفاق . ١٩٧٩
ـ الملاحظ والمهندس
القاهرة : مجلة نادى السينما . ١٩٧٩

على سلطان
ـ جزيرة الليل الأحمر
بيروت : دار المسيرة . ١٩٧٨ .

وردوأورى
بيروت : دار المسيرة للصحافة
والطباعة والنشر ، ١٩٧٩

على السويدى :
غارة : ملحمة أكتوبر (مسرحية زجلية)
القاهرة : المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية .
١٩٧٦

على عقله عرسان :
ـ السجن ٩٥
دمشق : اتحاد الكتاب العرب . ١٩٧٤
ـ الاقنعة
دمشق : اتحاد الكتاب العرب . ١٩٧٩

عمر بن سالم
يوم اللات
دمشق إتحاد الكتاب العرب . ١٩٧٩

عمر الحمیدی
الرمح
بيروت مؤسسة الرسالة . ١٩٧٩

فاجعة ماير لينغ (مسرحية شعرية)
عدنان مردم
بيروت . عويدات ١٩٧٥

فؤاد حجازى واخرون :
الناس اللى مامعهاش ـ ومسرحيات أخرى
القاهرة جمعية رواد قصور وبيوت الثقافة بالدقهلية

فتحى رضوان
ـ مومس تؤلف كتابا
القاهرة دار المعارف . ١٩٧١
ـ الحانوت
القاهرة : دار الهلال . ١٩٧٢
ـ ناظر وقف
القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٣

فتوح نشاطى :
مصر الخالدة (اقتباس حر)
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٥

فاروق خورشيد
أيوب
القاهرة . ١٩٧٠

فوزى فهمى أحمد :
ـ الفارس والأسيرة
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٧
ـ عودة الغائب
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٧

كامل حمادة :
الزعيمة تعيش حياتى ـ مسرحية ومجموعة قصص ـ
القاهرة : المطبعة القانونية . ١٩٧١

كامل الكفراوى :
ـ عروس النيل
القاهرة : دار آتون . ١٩٧٧
ـ المحنة ومسرحيات اخرى
القاهرة : دار اتون للنشر . ١٩٧٧

كمال إسماعيل :
ثقب فى حائط المبكى ـ مسرحية شعرية
القاهرة : مطبعة المعرفة . ١٩٧١

مارى مسعود:
تمثيليات عصرية
القاهرة : دار التاليف والنشر للكنيسة الأسقفية . ١٩٧٢

ماهر عريان :
على أبواب الفردوس
القاهرة : ١٩٧٦

مجدى إدوار :
ساعة الحظ ماتتعوضش
القاهرة : مطبعة دياب . ١٩٧٦

مجدى فرج :
لعبة السقوط
القاهرة . المجلس الاعلى للفنون والاداب . ١٩٧٨

محجوب عمر :
السبع فى السرك
القاهرة : العربى للنشر والتوزيع . ١٩٨٠

محفوظ عبد الرحمن :
ـ حفلة على الخازوق
ـ عريس لبنت السلطان
ـ القاهرة : روز اليوسف . ١٩٧٨

محمد إبراهيم أبو سنة :
حمزة العرب
القاهرة الهيئة المصرية . ١٩٧١

محمد أبو العلا السلاموني
الخالق
القاهرة : المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم الاجتماعية . ١٩٧١

محمد أحمد أبو غربية :
مشاعل ودماء
القاهرة : ١٩٧٤

محمد جبريل :
الطبول الخرساء فى الاودية الزرقاء
القاهره : ١٩٧٢

محمد الشرق :
ـ الغائب يعود
القاهره مطبعه العلم . ؟ ١٩٧
ـ الانتظار لن يطول
القاهرة . مطبعة العلم . ؟ ١٩٧

محمود دياب :
ـ ليالى الحصاد
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر . ١٩٧٠
ـ باب الفتوح ، رجل طيب فى ثلاث حكايات
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب (مسرحيات مختارة) ١٩٧٤
ـ رسول من قرية تميرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام
القاهرة : دار الثقافة الجديدة . ١٩٧٥
ـ ارض لاتنبت الزهور
القاهرة : مجلة نادى المسرح . ١٩٧٩

محمود عالى حسنى :
ـ معزوزة
القاهرة : المطبعة العالمية . ١٩٧٨
ـ مسرحيات مصرية من فصل واحد :
إشراف حمدى السكوت تقدم دافيد وودمان
قسم النشر بالجامعة الامريكية ١٩٧٣

محمود فوزى الوكيل :
ـ الفياسكه خلع ثوبها
القاهرة : دار وهدان للطباعة والنشر . ١٩٧٢
ـ مسرحية الرجل وقصص اخرى
القاهرة : مطبعة دار نشر الثقافة . ١٩٧٢
ـ مسرحية قبضة السيف وقصص اخرى
القاهرة : دار وهدان للطباعة . ١٩٧٢

مصطفى بركات :
بعد النهاية ـ ظلال السحاب (مسرحيتان)
القاهرة : الهيئة المصرية . ١٩٧٣

محى الدين حميد :
السؤال ... او حكاية الطبيب صفوان بن لبيب وما جرى له من العجيب والغريب .
بغداد : الجمهورية العراقية ـ وزارة الاعلام . ١٩٧٦

مصطفى الحلاج .
الدراويش يبحثون عن الحقيقة ـ طبعة ثانية
بيروت : دار الفارابى . ١٩٧٩

مصطفى الفارسى والتيجانى زليلة :
الأخيار (اسطورة فى ثلاث عشرة لوحة)
تونس : الدار التونسية للنشر . ١٩٧٣

مصطفى كامل :
فتح الأندلس (النص الكامل للمسرحية الوحيدة التى كتبها الزعيم مصطفى كامل)
تحقيق وتعليق خيرى شلبى
الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٣

مصطفى محمود :
ـ الشيطان يسكن فى بيتنا
القاهرة : دار النهضة العربية . ١٩٧٣
ـ غوما
القاهرة : الناشرون العرب . ١٩٧٢
الاسكندر الاكبر ـ
بيروت : دار النهضة العربية . د ت

معين بسيسو :
ـ ثورة الزنج
القاهرة : الهيئة المصرية للتاليف والنشر . ١٩٧٠
ـ شمشون ودليلة ـ مسرحية شعرية
ـ القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر . ١٩٧١

ممدوح عدوان :
محاكمة الرجل الذى لم يحارب
بغداد : وزارة الإعلام . ١٩٧٢ .
نشرت مع : كيف تركت السيف ؟ عن دار ابن رشد ـ بيروت ١٩٨٠

منى قطان :
قلوب مدهونة ازرق
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٥

ميخائيل رومان :
ليلة مصرع جيفارا العظيم
القاهرة : ١٩٧٢ (عرضت ٦٨ ـ ١٩٦٩)

الميدانى بن صالح :
زلزال فى تل ابيب ـ مسرحية شعرية
تونس : الدار التونسية . د . ت .

نجيب الريحانى ـ بديع خيرى :
ريا وسكينة
القاهرة : دار العلم للطباعة . ١٩٧٣

نجيب سرور :
قولوا لعين الشمس
القاهرة : مكتبة مدبولى . ؟ ١٩٧

نجيب محفوظ :
الشيطان يعظ (مسرحيتان ورواية قصيرة)
القاهرة : مكتبة مصر . ١٩٧٩

نسيم مجلى :
القضية
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٨

نصرى الجوزى :
خمسة فصول مسرحية ـ حفلة عشاء ـ أمة تطلب الحياة
ـ على الباغى تدور الدوائر
ـ باسم الحداد وهارون الرشيد
ـ معجون الحب
دمشق : مكتبة اطلس . ١٩٧٤

نعمان عاشور :
ـ سر الكون
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر . ١٩٧٠
ـ لعبة الزمن
القاهرة : المركز العربى للبحث والنشر . ١٩٨٠
ـ الجيل الطالع
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٢
ـ برج المدابغ
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٥
ـ رفاعة الطهطاوى (بشير التقدم)
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٤
ـ مسرح نعمان عاشور ويضم مسرحيات المغاطيس
ـ الناس اللى تحت ـ الناس اللى فوق ـ بيما أو نعلة ـ جنس الحريم
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٤ .

هارون هاشم رشيد
السؤال ـ
القاهرة : روز اليوسف . ١٩٧٣

هلال ناجى :
نهاية رئيس
بغداد : مطبعة المعارف . ١٩٧٠

وليد إخلاصى :
الصراط
دمشق اتحاد الكتاب العرب . ١٩٧٦

يسرى الجندى :
رابعة العدوية
القاهرة : مجلة نادى المسرح . ١٩٨٠

يوسف إدريس :
نحو مسرح عربى : النصوص الكاملة لمسرحيات .
ـ الفرافير
ـ المهزلة الارضية
ـ المخططين
ـ الجنس الثالث
ـ جمهورية فرحات
ـ ملك القطن
ـ اللحظة الحرجة
ـ بيروت : الوطن العربى . ١٩٧٤

كتب وردت للمجلة

لامية العرب
للشنفرى
د . عبد الحليم حفني
مكتبة الاداب ومطبعتها .

اوضح المسالك
إلى الفية ابن مالك
ومعه كتاب
تاليف : عبد المتعال الصعيدى
مكتبة الاداب ومطبعتها .

نشيد الأنشاد
توفيق الحكيم
مكتبة الآداب ومطبعتها

ملامح داخلية
توفيق الحكيم
مكتبة الاداب ومطبعتها

كتاب «شعراء النصرانية »
جمعه ووقف على تصحيح طبعته الاولى
الاب لويس شيخو .. طبعته الاولى
مكتبة الاداب ومطبعتها .

نبض الفكر
قراءات فى الفن ولأدب
صلاح عبد الصبور
تقديم د . عز الدين إسماعيل
الناشر : دار المريخ بالرياض
التوزيع ج . م . ع المكتبة الأكاديمية

الناب الازرق
فؤاد قنديل
المطبعة الفنية ١٩٨٢ .

المذاهب الوجودية من كيركجورد إلى جان بول سارتر
تأليف : ريجيس جوليفيه
ترجمة : فؤاد كامل
مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٢



الهيئة المصرية العامة للكتاب



تقدم مجموعة مختارة من إصداراتها

● مهيار الديلمى
∘ ديوان مهيار الديلمى

● نشأت المصرى
∘ التزهة بين شرائح اللهب

● وفاء وجدى
∘ ماذا تعنى الغربة
∘ الحب فى زماننا

● أحمد عبد المعطى حجازى
∘ مدينة بلا قلب

● أحمد عنتر مصطفى
∘ مأساة الوجه الثالث

● محمد أبو دومه
∘ السفر فى أنهار الظمأ

● نصار عبد الله
أحزان الأزمنة الأولى

● الأعمال الكاملة لبيرم التونسى
∘ حياتى والمرأة
∘ الفن والمرأة

∘ بيرم والناس
∘ بيرم ناقداً للحياة
∘ بيرم وحياة كل يوم
∘ بيرم والحياة السياسية

● ماجد يوسف
∘ ست الحزن والجمال

● أحمد عبد الرحمن الشرقاوى
∘ أوراق عاشق

● د . أحمد هيكل
∘ أصداء الناى

● مبارك المغربى
∘ من الوجدان

● مفرح كريم
∘ بوح العاشق

● كامل أيوب
∘ الطوفان والمدينة السمراء

● كمال عمار
∘ أنهار الملح
∘ صياد الوهم

● كمال نشأت
∘ كلمات مهاجرة
∘ ماذا يقول الربيع
∘ أحلى أوقات العمر

● محمد إبراهيم أبو سنة
∘ أجراس المساء
∘ تأملات فى المذن الحجرية

● محمد الغنى حسن
∘ سائر على الدرب

● محمد عبد المعطى الهمشرى
∘ ديوان الهمشرى

● محمود حسن اسماعيل
∘ أغانى الكوخ
∘ صلاة ورفض
∘ قاب قوسين
∘ لابد
∘ نهر الحقيقة

● فوزى العنتيل
∘ عبير الأرض
∘ رحلة فى أعماق الكلمات

● جميل محمود عبد الرحمن
∘ أزهار من من حديقة المنفى

● محمد مهران السيد
∘ بدلا من الكذب
∘ الدم فى الحدائق

● يوسف بدروس
∘ أغاريد
∘ من القلب

● يوسف عز الدين
∘ لهاث الحياة

● بدر توفيق
∘ قيامة الزمن المفقود
∘ رماد العيون

● ملك عبد العزيز
∘ أغنيات لليل
∘ أن المس قلب الاشياء
∘ بحر الصمت
∘ قال المساء

جاد

بمكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات



Everyday life. She reviews two of his plays: **La Demande d'Emploi** and **Theâtre de Chambre** drawing the conclusion that through the **«Theatre of Everyday Life»** represents an important phenemenon, our evaluation of it has to wait, possibly for a long time.

We have so for dealt briefly with the most important theatrical trends in world drama which, we may note, are known to Egypt, and which have been accepted or rejected with caution in viewof the restrictions of the Egyptian cultural life. Drama in Morocco which is our next item may provide interesting data about drama outside Egypt.

The contemporary Moroccan scene has witnessed a number of competent playwrights, in prose or in verse, who reflect some of these art-forms, specially the **Theatre of the Absurd** as practised by **Taymud**, the documentary theatre as practised by **Bū^c alu**, and the political theatre as practised by **Barashīd**. These Moroccan dramatists have evolved theatrical forms derived from the native folklore.

The final major section begins with a study by the Moroccan writer **Abd al-Raḥmān ben Zīdān** entitled **«The Literature of War in Morocco»**, in which he presents a historical review of the cumulative sense of social and national consciousness in the post-colonial period in Morocco. He traces the class struggle which came to a standstill throughout the military struggle against the French colonialists. Through analysing a number of important plays, such as **^c Awdit al-'Awbāsh (The Return of the Villians)** by Moḥamed 'Ibrāhīm Bu^c alu, **Wādī al-Makhazin (The Valley of the Storehouses)** by Hassan Moḥamed al-Tarbiq, **Nar Taht al-Galid (Fire under the Ice)** by Ahmed Bin Memenon, and **Ma^c rakit al-Muluk al-Thalatha (The battle of the Three Kings)** by al-Tayyib Sadiqb Sadiqi, **Abd al-Rhamān Zīdān** defines three distinct periods in the history of the Moroccan theatre. The first period is that of total alignment with the tradition, the second represents the total independence of the Morrocan theatre, and the third is characterized by an endeavour to find native roots for this theatre.

The writer finds that the development of the Moroccan Theatre had been divided between a dialectic and a non-dialectic interpretation of history up to the June 1967 defeat, which was an important turning point towards the adoption of a dialectic interpretation of social reality. The writer also observes that the Morrocan theatre has accomplished important achievements, qualitatively and quantitatively. It has managed to relate itself to social reality, as it deals with the questions of liberation, unity, social justice as manifested in the work of **^c Abd al-Karīm Barashīd.**

From a review of the Moroccan theatre we return to the Egyptian theatre once again. This time, however, **Amir Salama** deals with the **Egyptian Regional Theatre** which has become an important phenemenon. This theatre, according to the writer, differs from the state and privately-owned theatres, in being a theatre of amateurs, which travels to the spectators and offers performances that neither the state nor the privately-owned theatre could offer. Thus it aspires to present serious performances, which contribute to the creation of a genuine Egyptian theatre.

Despite the fact that this **Regional Theatre** has succeeded in presenting a few successful performances, such as that of **Ali Zebaq** or **al-Malik huwwa al-Malik (The King is the King)** many of its performances are divided between folkloric traditions and the techniques of modern theatre, as in the performance of **Layālī al-Ḥaṣād (The Harvest Nights)**.

After a review of the practical problems of the **Regional Theatre**, the writer concludes that such an amateur theatre should combine experimentation and simplicity in handling everyday problems and the real issues which are of interest to the majority of the people.

Finally, we end with a study by **'Ibrāhīm Sa^c āfīn** entitled **The Origin of Drama in Palestine** . This a lengthy study of the historical origin of drama in Palestine, which is especially relevant, as drama historians have directed all their attention to the rise of drama in Egypt, Lebanon, and Syria and neelected Palestine completely. The writer points out two main sources, from which Palestinian playwrights have drawn copiously, namely Arab nationalist history and the present circumstances. These plays highlight the playwrights' awareness of the danger to the nation, internal or external, specially the moves of Zionism and Colonialism.

The writer, however, concedes that these plays are technically faulty in terms of plot, conflict, and characterization because of the inability of these playwrights to master the resources of drama and because of their emphasis in their plays on morality in a rather balatant and crude manner.



Translated & Edited
by
Mahmoud Ayyad
Fakhry Kostandi

THIS ISSUE ABSTRACT

The writer presents a careful analysis of two dramatic texts representing this trend: these are **Home** and **No Man's Land** by **David Storey** From this interesting textual analysis, the playwright's art is revealed, and the most important aspects of this theatrical trend fully emerge, namely the non-existence of events, dependence on emetions, and the existence of conflict between the conscious mind and the subconscious.

Samīr Sarhān takes us to the United Staes in his study entitled **«Contemporary rends in the American Theatre»**. He begins with a discussion of the nature of the theatre in the States, pointing out that it is not restrictrd to dramatic texts, but goes beyond it to the total theatrical performance. The writer classifies the American theatre into the following:

The **Commercial Theatre** on Broadway which is a theatre for entertainment and spectacle, frequented by a bourgeois audience.
The **Serious Theatre** off Broadway which is a serious theatre for the presentation of serious dramatic texts by such playwrights as **Arthur Miller, Tennessee Williams, Eugene O'neill**, and **Edward Albee..**
The Serious Theatre off Broadway, which was initiated in the 'sixties by young people revolting against the American administration and the American way of life.
The Experimental Theatre which is a theatre experimenting with new forms and techniques in playwriting. direction and performance.
The **Regional Theatre** which is the theatre spread all over the United States.
The **Theatre Workshops** which are workshops for the creation of new theatrical arts.

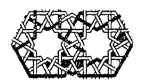
The writer stresses the experimental tendencies in this theatre, specifically those of the director **Grotowski** who presented new ideas in play-directing and stage performance which came to be known as the **Poor Theatre**. Worthy of mention also are **Peter Schumann's** efforts towards creating new theatre workshops based on the elimination of the written text.

In the next study, **Aḥmed Zakī**, the theatre director continues the previous exploration of the American theatre, with a study of the **Living Theatre**. In his study, he deals with the American Living Theatre Troupe, which has left its print on the contemporary **Avant Garde** theatre. Members of this troupe are pacifists, anarchists who seek the abolition of capitalism, the state, the currency system and, who reject all forms of authority. They also stress the importance of individual liberty, the individual's right to rebel in his own way. They reject the party system, without directing their colleagues to the adoption of ideas contrary to their own inclinations.

On the artistic level, this theatre has adopted the techniques of the **Theatre of Cruelty**, the tradition of Eastern Sufism, Yoga, the concepts of historical psychology. In this theatre, the movement of the actors' bodies are stylized, sounds and sometimes silences and ritual signs replace words. In addition, the barriers between what is enacted on the stage and what happens in life are pulled down. For this reason reason, the troupe's performances were more of a show business than a dramatic representation of literary texts.

From the U. S. A. We return once more to France, where **Samyya Asʿad** tells us about the most recent art-forms of the contemporary French theatre,- the theatre of everyday life.

This theatre, according to the writer, tries to bring to life on the stage the details of everyday life, which have for so long been excluded from dramatic representation under the pretext of their insignificance. Such a theatre does away with the historical tableaux of critical realism in the **Brechtian** fashion. It also takes up a position opposed to that of the **Theatre of the Absurd** inasmuch as it upholds the metaphysics of nothingness. It is a theatre concerned primarily with mirroring simple life, which is being hemmed in by ideological systems that render life unamenable to change. As such this theatre differs from that of **Brecht.** The writer then discusses the theoretical propositions of **Michel Vinaver** who is considered as one of the most important writers of the **Theatre of**



make-up of characters, and offers in compensation mythical characters, of metaphysical dimensions, representing the unchangeable essence of humanity.

In **Artaud's** theatre there is an abundance of mythical rites, incest, hysteria and madness. In regard to play directing, **Artaud** was fully interested in the romanticism of the place and in its symbolic value. He tried to body forth this interest by building symbolic stage sets, evoking a mythical presence and an illusion of the atmosphere of rituals, while restricting himself to the use of historical costumes for the distancing of the experience.

Within the framework of modern dramatic trends in the French theatre in the second half of the twentieth century, the Absurd is perhaps the most prominent. There is no doubt that this trend has been fully represented by a number of playwrights in more than one Arab country.

Gozine Gawdat 'Osmān tries in her study to analyse the plays of a number of Absurdist playwrights who emerged in the 'fifties of this century in France, and who were bound together by a common vision of man's dilemma: his love of luxury, hatred, selfishness, suffering, destructive wars, and distorted ideologies. At the same time, the writer highlights the Absurdist playwright's endeavour to destroy conventional dramatic form. There is no plot, or action or conflict in this theatre. There are only characters engaged in trivial talk, without establishing any real communion, unable to act,capable only of waiting interminably for an unknown destiny.

In the writer's view, such a theatre is not negative in its impact. It is a school for the spectator, wherein he is trained to face himself, face the world around him, reject intellectual and emotional stagnation, and also any attempt to falsify reality. This theatre might have issued in man's recovery of some fragments of his lost humanity and of some hope for a true and fruitful life.

We leave France for England, and we dwell in England in nearly the same decade. **Naguib Fāyeq Andrāwas** tells us about the theatre of Anger, initiated by Osborne's **Look Back in Anger**, first performed in 1950. Critics praised this play for a long time as an angry revolutionary play seeking to unveil the reality of British society. Critics also thought that this play introduced a playwright who has great promise and who may give so much to the British Theatre. But time has passed, and the tide of anger has receded, and it is now realized that **Osborne** has not measured up to the critics' expectations.

Here the researcher poses the following question: Is **Look Back in Anger** a revolutionary play in the true sense of the word? In reply,he says that if the main function of literature is to reveal social reality, then such a play attempts to spread despair and frustration. In addition, **Osborne** has not attempted to establish the identity of his revelutionary characters through contrast with non-revolutionary characters—characters which do not claim to be revolutionary or claim any hostility towards established social institutions, types working silently for the continuity and preservation of life.

Osborne has failed to convince us of the revolutionary nature of his protagonist. On the contrary, this protagonist seems to be a conservative and a reactionary. His relationship with the heroine is no more than a sexual attraction and an expression of a desire to dominate and enslave her, after marrying her against her family's wishes. This marriage is, in fact, one of the means of social climbing.

From the **Theatre of Anger** we turn to a study of the **«Psychological Theatre»** by **Moḥamed ᶜEnānī**.

The writer of this study reminds us that though, after **Bergson's** theories of memory, the emphasis on psycho-analysis in literature has assumed added importance, as manifested in **Joyce's** and **Virginia Woolf's** fiction, **Eliot's** and **Pound's** poetry, in drama it did not materialize until the 'sixties. The **Epic** and the **Absurdist Theatre** prevailed in the post-war period, because of the persistence of social and political problems. It was only recently that interest in psycho-analysis in drama came into prominence—in the 'sixties, to be precise.

THIS ISSUE ABSTRACT

Like the controversy over dramatist and director, the controversy over the elimination of the conventional theatre art-form and the evolving of a new theatre art-form from the local folkloric elements peculiar to the environment has not as yet been settled.

With the conclusion of this section, the controversy over the historical and artistic issues is at an end.

The third section deals with the most important trends and schools in modern world drama and their impact on our theatre.

This section starts with a lengthy study of the **«Brechtian Mask»** by **'Ahmed 'Itmān**. This is basically a study of **Bertolt Brecht's Epic Theatre** in regard to its origin in classical drama and its ramifications in modern drama.

There is a lot of controversy concerning the nature of **Brecht's** theatre which is terribly confusing, and which is, indeed, responsible for widening the gap between his drama and the dramatic criticism that centres around it.

The writer deals with the concept of elimination of illusion, which represents a major element in the Brechtian theory of drama. He traces its rise in the Greek theatre and its extension into the present day. Next he deals with the concept of alienation which forms part of **Brecht's Epic Theatre**. The writer traces the origin of this concept to **Hegel** and **Marx**, to the Russian fromalists, and to the theatrical style of the Chinese theatre. This, in no way, detracts from the quality of **Brecht's** contribution. **Brecht** uses alienation, according to the writer, with the purpose of urging the spectator to re-evaluate everything critically, including axioms and basic pre-suppositions. Actors are trained in the use of this alienating technique by speaking in the third person, rather than the second person, and narrating events in the past tense rather tharr the present, and reading their lines while carefully observing the accompanying directions. Hence, the role of the narrator in the Brechtian theatre is intended to enact alienation.

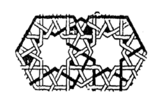
The writer observes that **Brecht's** theatre is well known among Egyptian cultivated audiences through stage performances and through translations and that a large number of Arabic dramatic texts have been strongly influenced, whether partly or wholly, by his dramatic theory. The concept of alienation is one of those concepts propounded by **Brecht's** theatre and made manifest in some of our plays.

The impact of **Brecht's** theatre on **Saᶜad 'Allah Wanūs**, one of the most competent Arab playwrights, forms the substance of the next article **«Manifestations of Alienation»** by **Moḥamed Badawī**.

Wanus, according to Badawi, was able through his use of elements from folk tradition and national history and through his knowledge of **Brecht** to create a political theatre, where the theatrical performance becomes an artistic, political and intellectual forum.

From the writer's analysis of **Wanus's** most well-known plays, the conclusion is drawn that the theatrical text in its entirety presents a world of firm lines and fast colours, which centers around authority. This has determined the playwright to reduce the cemplex structure of actuality to a simplified representation.

From the theatre of alienation, or the epic theatre in general we turn with **Hafīza Moḥamed Abd al-Monᶜim** to the theatre of **Antonin Artaud,** whose name is closely linked with the **Theatre of Cruelty,** or the theatre of anxiety, anarchy and revolt against a world proceeding towards self-destruction. **Artaud** was not only a playwright, but also an actor, director and dramatic theoretician who tried to establish a metaphysical theatre which does not address the mind alone, but aspires to conquer the emotions through its exaggerated effects, its ability to absolve itself from conventions, to surrender to frenzied ravings, etc. **Artaud** tried to take the theatre back to its source in primeval modes of existence. In his rejection of human freedom, he demonstrates the relativity of our concepts of good and evil. Thus, he rejects the psychological



No^c^mān ʿAshūr stresses the importance of the participation of the director in the author's creative vision. He, however, objects to calling the director «the master of the theatrical performance». He presents an overall picture of the Egyptian theatre, reviewing its early beginnings in translations and arabizations of drama texts, the initiation of playwriting at the hands of **ᶜAbd ʾAllah al-Nadīm,** and the interruption of this serious dramatic endeavour because of the British occupaion of Egypt. Then he discusses the rise of musicals and farces during the British occupation, with the sole purpose of entertainment. He notes that the Egyptian theatre did not come to know the specialized director until the emergence of the **George Abyyaḍ** Troupe. The writer pursues the line of the efflorescence of the theatrical movement following the 1919 revolution through the establishment of the Institute of Theatrical Arts and its impact on the theatrical movement during the following decades up to the fifties and sixties when a band of professional young dramatists appeared on the scene.

Finally, the writer presents his own private experience as one of the playwrights of this period, and deals with the special problems he faced with the directors he has worked with. He concludes by claiming that his most successful theatrical performances are those in which the director restricted himself to the text and the rendering of the playwright's vision.

The controversy concerning the question of the dramatic text and direction, which has been raging in these two studies, is once again pursued in this issue's symposium.

The next study highlights a new phase of the Egyptian theatre, during the sixties, which witnessed an innundation of theatrical productions. This active theatrical movement invigorated the idea of the quest for a theatrical identity which is independent of the conventional forms of the western theatre. **ʾIbrāhīm Ḥamāda** tells us in his study entitled **«Tawfīq al-Ḥakīm and theQuest for a Theatrical Form»** that this quest was initiated by two major playrights, **Yousef Idris** in his well known articles in **«al-Kātib»** and **Tawfīq al-Ḥakīm** in his book **Our Theatrical Form.** This study is a review of **al-Ḥakīm's** theory and ideas and an examination of his thoughts and concepts as expounded in his book.

Al-Ḥakīm presents his concept of an Arabic theatrical mould which must fulfil the following conditions:

It should be a suitable vehicle for the realization of all theatrical forms in use all the world over, be they dramatic texts or dramatic representations. It should originate from the tradition of folklore and it should use its tools.

Thus, **al-Ḥakīm** deals with three elements of this tradition **(al-Turāth)** and these are; **al-Ḥakawātī** (the popular narrator) **al-Rāwī** and **al-Ḥākī** (the narrator and the story teller respectively); **al-Moqalidātī**: (the impersonator) **al-Moqalid** and **al-Moqalidda** (the male and the female impersonator respectively) and **al-Madāḥ** (the eulogist). **Al-Ḥakawātī's** role is that of the traditional narrator. He makes his entry to announce the title of the play and the name of the playwright. Then he assumes the role of the narrator if the text permits it. In some cases, he announces the time and the place of the action, or explains a mysterious thing, or gives us an indication of the future course of the action. As for **al-Moqalidati** (the impersonator), he provides improvised impersonations of individuals representing different social classes, relying mainly on his voice, gestures and facial expressions. For **al-Ḥakīm** he stands for the most important constituent in this suggested theatrical mould. If there is an impersonator of male characters, there also has to be an impersonator of female characters. As for the eulogist he is defined as one who moves from one village to another in the harvest season, singing religious songs. According to **al-Ḥakīm** he has but a secondary role.

Finally, the writer reviews **al-Ḥakīm's** practical applications of his theory to a few world drama classics. He concludes, however, that **al-Ḥakīm's** theory seems to be all but impossible, and that he has merely been staging a return to an early period of the Greek theatre, where one actor impersonated all the characters in the play.

THIS ISSUE ABSTRACT

Al-Hakim's treatment of myth is the topic that **Fouad Dawara** chooses to deal with in the third study in this issue – namely the resurrection of Isis by **al-Ḥakim.** He traces a number of elements in **al-Hakim's Isis** to their source in the original myth and in the different renderings of it. Because such a play is a rewriting of the original myth, the writer argues, it bears the vision of the playwright or his perspective. The researcher then tries to specify the playwright's contribution. One of the notable conclusions of the researcher is that **al-Hakim** in trying to clear the myth of the atmosphere of superstition which exploits the common people's ungrounded belief in the presence of miracles, manipulates the conflict between two behavioural patterns, one is related to befogged thinking, the politician's handy weapon, and the other to the faculty of reason as an infallible guide. This provides the basis of the conflict between means and ends.

The writer goes on to say that, when **al-Ḥakim** presents Set and his supporters as the victors in the contest with Isis and Ḥōrus, **al-Ḥakim** makes it clear that it is by means of trickery and bribery that the former triumph. The writer also points out that **al-Ḥakīm** uses one of the characters of the play, that of **al-katib** as his mouthpiece to demonstrate that the triumph of evil is short-lived and that good has to triumph in its own right and because of its own power, and in conformity with the principles of Isis.

Thus the ancient Egyptian myth comes to life once again in Modern Egyptian drama. With this *resumé*, we conclude the first section in this issue. The second section begins by a study by the director **Sa^c^ad Arḍash** entitled **The Theatrical Performance: the Dramatic Text and the Director.** This is the first of three studies in this section and it is particularly associated with the theatrical form.

In this study the writer points out that despite the fact that theatre is an art-from which depends primarily on the text, just like any other form of literature: fiction and poetry, it differs greatly from these purely literary art-forms, in the sense that a dramatic text comes alive on the stage only as a result of the co-operative activities of a number of artists, foremost among whom are the actors and the director. Therefore, the written text is a genre of creative writing which differs vastly from «the theatrical performance», just as lifeless scripts differ from real life that throbs with vitality and exitement. From this perspective the director's work is to be considered creative and modern theatre cannot do without the directors' efforts. Because of this essential difference between the written text and the theatrical performance, it has become quite legitemate to talk about the freedom of the director in interpreting the playwright's text. Such freedom, however, is restricted as it is based on a number of specific criteria in such a way that the director's interpretation must not go beyond the text's ultimate objective. **Jacques Copeau,** the eminent French director, has summed up these criteria as quoted by the writer in the following:

> The director does not create new ideas, he only rediscovers them.

The director translates the playwright's vision into action. The director has to read the text intelligently and take in all implied gestures.

The writer then stresses the importance of finding a minimal level of understanding and agreement between the playwright and the director concerning the thought-content of the play and its method of presentation. Finally the writer presents a number of significant anecdotes of his own experience as theatre director.

The previous study presents one of the points of view about an old but self-renewing issue put forward by a professional academic in the field of directing. What then is the playwright's' view of the same issue?

No^c^man Ashur, the eminent playwright provides the answer in his article entitled **The Maker of the Dramatic Text and the Director of the Theatrical Performance.** This time, the issue is broached from the playwright's point of view, a point of view formulated on the basis of his experience.

THIS ISSUE

ABSTRACT

It is only natural that this special issue about drama should start with the beginning of drama in ancient Greece. This, however, is presented as a long-standing misrepresentation of facts.

The first study in this issue by **Hayam Abu Hussein** stresses this point and calls for a revision of facts especially after a number of European scholars have found documents and texts demonstrating that the first theatre in antiquity is the theatre known to Ancient Egypt.

The ancient Egyptian theatre is closely associated with the myth of Isis, Osiris and Horus which is one of the oldest religious myths known to Ancient Egypt. This theatre of Ancient Egypt is closely associated with the temple and the priests. At the time, the temple besides its religious function was an academy for scholarly research, a repository for secrets, and only on special occasions used throughout time as a theatre for enacting representations of the Isis myth.

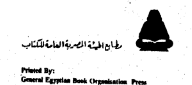
This study deals with a number of dramatic versions of this myth, which reveal its rich dramatic potential as is evident in the ancient texts that have been found. The interpretation, analysis and elucidation of the purport of these versions pivot around two major themes: the first is of a political nature and the second is closely associated with the teachings of Osiris and the moral values he advocated.

Such was the Egyptian theatre in antiquity, but like many other aspects of Ancient Egyptian civilization it mysteriously disappeared. The spirit of this theatre, however, lay dormant for a long stretch of time until it re-emerged in the Middle Ages, in what came to be known as the theatre of **The Shadow Play.** Hence comes the rationale for the second study presented in this issue, by **Medhat al-Gayar** and entitled **The Theatre of the Middle Ages under Islam.** Al-Gayar starts off from an idea based on two major premises: first, the search for a theatre art-form in the tradition **(al-Turath)** must stem from the text and not from the theatre milieu alone; the second is that the political, religious, social and intellectual climate in a given historical period as such makes it possible for a given literary genre to emerge and that every society has its own specific set of circumstances which distinguish this type of literary genre from its counterpart in another society.

In the present study the writer finds that he has to deal with dramatic texts from the reportory of the tradition **(al-Turath)** partly represented by **«al-Ta^{c}azı»** (lamentations) and partly represented by **«Babat»** (scenes) from shadow plays. In order to delimit his area of study, the writer restricts himself to such **«Babat»** (scenes) as have so far been handed down to us. He launches himself on an in-depth study of **Ibn Danial al-Muṣilī's** three best known **Babat.** He points out that they portray the distinguishing qualities of their age and that they did deeply influence the later makers of shadow plays. The writer, however, presents a comprehensive study of the aesthetic structure of **Babat Ibn Danial (Scenes from Ibn Danial)** coupled with an analysis of their form and content (themes). He also presents a linguistic analysis of their style, relating all this to a social vision, which places such imaginative writing in the context of a higher level structure in accordance with the concepts of generative structuralism.

Turning once more to the Ancient Egyptian myth and the drama that derives from it, we note that after a long absence, it has made an appropriate re-entry.

Tawfíq al-Ḥakím has been for a long time fond of the character of Isis, so much so that in his play **Scheherezade** he likens Scheherezade to Isis. Moreover, when he looks for an expression that portrays the beauty and purity of his protagonist Saniyya, in his novel ^{c}Awdat al-Roh **(The Return of the Soul)** he finds nothing better than to liken her to Isis. Finally, his infatuation with this character is crowned in his play that bears this name.


مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
Printed By:
General Egyptian Book Organisation Press

FUSŪL

Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

DRAMA
TRENDS AND ISSUES

vol. II

no. 3

April - May - June - 1982.

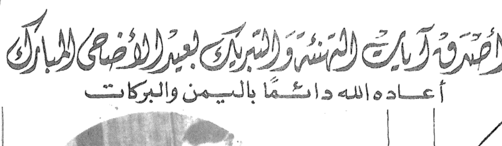
فصول

مجلة النقد الأدبى

القصة القصيرة
اتجاهاتها وقضاياها

٤

المجلد الثانى ○ العدد الرابع ○ يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٢







إن العيد مناسبة تجتمع فيها الأسرة فى سعادة وبهجة. ولكى تتوافر أسباب السعادة والبهجة للأسرة بفضل الله ونعمته، لا بد من التخطيط لحياتها وتنظيمها. والتخطيط لحياة الأسرة وتنظيمها هو مسئولية الأب والأم.

يقول الحديث الشريف : كلكم راع وكلكم مسئول عن رعيته
ويقول الحديث الشريف أيضا : أنتم أدرى بشئون دنياكم
صدق رسول الله

إن مجتمعنا يحتاج فى هذه المرحلة من تطوره إلى تنظيم الأسرة.

الأسرة الصغيرة = حياة أفضل

توجهوا إلى أقرب مركز أو وحدة أو عيادة لتنظيم الأسرة
تحصلوا على المعلومات والإرشادات

مع تحيات مركز الإعلام والتعليم والاتصال
الهيئة العامة للإستعلامات





مجلة النقد الأدبي

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الثاني
العدد الرابع
يوليو - أغسطس
سبتمبر ١٩٨٢

٤

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

• الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ١ دينار ـ الخليج العربي ٢٥ ريالا قطريا ـ البحرين دينارا ونصف ـ العراق دينارا وربع ـ سوريا ٢٢ ليرة ـ لبنان ١٥ ليرة ـ الأردن ديناراً وربع ـ السعودية ـ ٢٠ ريالا ـ السودان ٢٥٠ قرشا ـ تونس ٧٠٠ ر ٢ دينار ـ الجزائر ٢٤ دينارا ـ المغرب ٢٤ درهما ـ اليمن ١٨ ريالا ـ ليبيا دينارا وربع .

• الاشتراكات

• الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ٤٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش .

ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

• الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولارا للأفراد ٢٤ دولار للهيئات . مضافا إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولار) .

(أمريكا وأوروبا ١٥ دولار) .

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

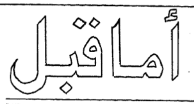
مجلة فصول ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ـ ج . ع . م تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨ .

• الاعلانات :

يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

محتويات العـــدد

القصة القصيرة اتجاهاتها وقضاياها



فبهذا العدد تختتم «**فصول**» «**المجلد الثانى**» ، وتتم عامين من عمرها . وهى إذ تتطلع دائما إلى المستقبل ، تقف عند نهاية كل دورة من دورات حياتها ، لتنظر إلى وراء ، مسترجعة خطواتها على الطريق ، ومستهدية بخلاصة تجربتها فيما تستقبل من الأيام .

لقد قدمت «**فصول**» إلى قارئها فى خلال هذين العامين أكثر من ألفين وأربعمائة صفحة من قطعها الكبير . ولكن العبرة لم تكن فى يوم من الأيام ـ ولن تكون ـ بعدد الصفحات ، وإنما العبرة ـ أولا وأخيرا ـ بالمادة التى تحملها الصفحات ؛ فما أكثر ماينسكب حبر على ورق ، وتسود صحائف ، دون كبير طائل .

وأول ماتتسم به المادة التى حرصت «**فصول**» على أن تقدمها إلى القارئ هو الجدة والطرافة ، مع العمق والموضوعية . إنها مادة لم يسبق طرحها واستهلاكها فى الساحة الثقافية ؛ وهى أيضا ثمرة جهد حقيقى يبذله كتابها من أجل أن يضيفوا شيئا . وهم كتاب جادون ، يحترمون القارىء الجاد ، وينشدون التواصل معه . وقد حققوا بذلك لفصول هدفا أساسيا من أهدافها ، وهو أن تكون موئل القارىء الجاد، والزاد الذى يشبع مطالبه .

ثم تتسم مادة «**فصول**» لذلك بالاستيعاب ـ قدر الطاقة ـ للموضوعات التى تتصل بها ، وذلك نتيجة لالتزامها بوحدة الموضوع فى كل عدد من أعدادها . ولاينبغى أن تظل نية من نواياها خافية حتى الآن ؛ وهى أن تحقق ـ بذلك النهج ـ هدفا موسوعيا فى مجال الأدب والنقد الأدبى ، فى غياب موسوعة يعز تحقيقها وإن كان الواقع يلح فى طلها . وهى من أجل ذلك خصصت عددين من أعدادها لمناهج النقد الأدبى الحديثة والمعاصرة ، وأربعة أعداد أخرى للأنواع الأدبية الأساسية : الشعر والرواية والمسرح والقصة القصيرة . ولايخرج عن دائرة هذا الهدف أن يصدر عدد منها بين الحين والحين ، يخصص لعلم من أعلام الأدب أو النقد ، الذين تركوا أثرا فى ضمير أمتنا . ومن ثم فقد صدر عدد منها عن صلاح عبد الصبور ، أحد رواد شعرنا المعاصر ؛ وهى تتأهب لكى تستهل عامها الثالث بعدد عن الشاعرين الكبيرين : أحمد شوقى وحافظ إبراهيم .

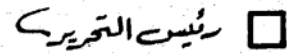
وتتطلع مادة «**فصول**» ـ فى الأغلب الأعم ـ إلى شمولية «**الرؤية**» ، التى لاتتحقق إلا من خلال استقراء الظواهر وتحليلها وتأصيلها ، لا إلى خصوصية «الرأى» ، الذى يصبح صاحبه هو الإطار المرجعى الوحيد له ، أو المعيار لسلامته أو فسادة . وفرق كبير بين رؤية مؤصلة ورأى عابر .

وتتسم مادة«**فصول**» كذلك بالصرامة العقلية إلى حد بعيد ؛ وذلك لأنها تريد أن تخاطب العقول فى المقام الأول ، وأن تكون نبراسا يضيىء لها زوايا الطريق ومنعطفاته . وهى لذلك لاتحرص على أن تحمل من عناصر الإغراء بها إلا ماكان يغرى العقل الطلعة المتفتح . وهى بهذا تأتلف مع نفسها ومع طبائع الأشياء ؛ فليس من شأن مجلة دورية متخصصة أن تكون أداة ترويح أو إزجاء لوقت الفراغ ، أو أن تقدم مادة خفيفة الظل على القلوب .

وقد يحسب بعض الناس أن هذه السمات جميعا من شأنها أن تصد القارىء عن القراءة ؛ ولكن العامين اللذين مضيا من حياة «**فصول**» أثبتا أن هذا محض وهم ؛ ففى الوقت الذى انصرف فيه القراء عن المجلات الثقافية «الخفيفة» بشكل ملموس ، تضاعف عددهم بالنسبة إلى «فصول» . وتدل هذه الحقيقة دلالة واضحة على أن «فصول» قد انتهجت الطريق الصحيح ؛ وأن القراء الجادين الراغبين فى بذل الجهد من أجل تحصيل المعرفة هم أكثر مما نتصور ، سواء فى مصر أو فى الأقطار العربية ؛ وأن هؤلاء القراء قد ملوا قراءة المادة الثقافية الهشة ، وضجروا من السخرية من عقولهم .

وهذه الحقيقة تجعل «**فصول**» اليوم ، وهى تقف لتتأمل خطواتها ، أشد استمساكا بمنطلقاتها الأولى ، وأكثر إيمانا بجدواها ، وأعرف بمواطىء أقدامها . ويبقى بعد هذا كله ـ أو قبله ـ أن تظل وفية بالتزامها نحو قرائها .

وبعد فهذا العدد عن القصة القصيرة قد استوعب عددا ضخما من أسماء كتابها المعاصرين ، من كل الأجيال والاتجاهات ؛ وماكان له أن يستوعب أكثر مما استوعب ، وإلا تضاعف مرات ومرات . وعلى كل فليس لهذا العدد أى هدف إحصائى ، ولا لأى عدد مماثل ؛ وإنما هدفه هو طرح القضايا الأساسية بالنسبة إلى القصة القصيرة ، تاريخيا وفنيا ، والاكتفاء فى هذا بعناصر بارزة على خريطتها ، تشير إلى معالمها الأساسية ، ومابين بعضها وبعض من تجانس أو تنوع . ولاشك فى أن الكتاب الذين لم ترد أسماؤهم سيعرفون إلى أى المواقع منها ينتمون . وكذلك سيعرف القراء ؛ أو هذا ما نرجو .



هذا العدد

القصة القصيرة من أكثر الأشكال الأدبية لفتا للانتباه فى أدبنا المعاصر. إن ثراءها الكيفى وتنوعها الكمى يمنحانها مكانة متميزة فى هذا الأدب، إلى الدرجة التى تبدو معها القصة القصيرة وكأنها أكثر الأنواع الأدبية جذبا لاهتمام المبدعين، وأكثر الأنواع الأدبية إثارة لاهتمام المتلقين. لقد أخذت تزاحم الشعر منذ عهد غير قريب؛ تقتطع من جمهوره التقليدى العريض فى الصحيفة والمجلة، وتستأثر دونه باهتمام الكتاب، وتحقق وثبات متنوعة بارزة فى مستويات الرؤية والتقنية. قد ترجع هذه المكانة المتميزة إلى ما تنطوى عليه القصة القصيرة من تكثيف وتركيز يصلانها بالشعر، ولكنها تتميز عنه بما يضفيه التكثيف والتركيز على عناصر القص المتميزة، بما فيها من أماكن وأزمنة وأحداث وشخصيات، وما تنطوى عليه هذه العناصر من أبعاد درامية تقترن بالتوتر. وقد ترجع هذه المكانة إلى أن القصة القصيرة هى «الصوت المتوحد»، كما يصفها بعض نقادها؛ ذلك الصوت الذى يقترن تأبيه بوعى حاد بعزلة الإنسان خصوصا عندما يغدو الوعى المتوحد احتجاجا على واقع متبدل، ينطوى على أزمة تغير حادة. وقد ترجع هذه المكانة ـ أخيرا ـ إلى ما تتميز به القصة القصيرة من إيقاع سريع، متوتر متقطع، لعله أكثر الإيقاعات انسجاما مع طبيعة هذا العصر الذى نلهث فيه.

لكن هذه المكانة المتميزة ـ أيا كانت أسبابها ـ قرينة الثراء الكيفى، والتنوع الكمى، للقصة القصيرة فى أدبنا العربى المعاصر. وما يسعى إليه **هذا العدد هو أن يأخذ بيدى القارئ؛ ليضعه فى قلب هذا الثراء النوعى، ويمكنه من الحوار مع التنوع الكمى. ولذلك تتعدد محاور هذا العدد؛ تتباعد وتتقارب، تأتلف وتختلف**، ولكن لهدف أساسى يقترن بطبيعة موضوعه. وبقدر ما يتجاوب ـ فى هذا العدد ـ الحرص على **التأصيل** مع المنظور التاريخى، يتجاوب **التباين والتنوع** ـ فى مستوى المنهج ـ مع التباين والتنوع فى مستوى الإبداع. وبقدر ما يحرص هذا العدد على أن يجاور بين حديث النقاد وأصوات المبدعين ـ أو شهاداتهم ـ يحرص على أن يجاور بين الماضى والحاضر، ليكشف عن التواصل والانقطاع فى حركة **الأجيال**، والتقارب والتباعد فى حركة **الاتجاهات**. وبقدر ما يتعدد التناول المنهجى ـ فى هذا العدد ـ تتعدد التفاسير وتتصارع، ولكنه التعدد الذى يكشف عن أكثر من جانب لعالم كاتب القصة القصيرة والتصارع الذى يكشف عن أكثر من مغزى لنصوصه.

ويركز **المحور الأول** ـ من محاور هذا العدد ـ على **التأصيل**، وتتأكد ـ فى هذا التأصيل ـ الخاصية المزدوجة للقصة العربية القصيرة، فيرتد جانب منها إلى تأثر بنوع أدبى محدد، اكتمل شكله المتعين فى الأدب الأوروبى، ولكن يرتد جانبها الآخر إلى عناصر تراثية، ترفدها وتحدد خصوصيتها. ولذلك يبدأ العدد ببحث عن **«فن الخبر فى تراثنا القصصى»**، يواصل فيه **شكرى عياد** ما بدأه فى كتابه عن **«القصة القصيرة»**، من محاولة الكشف عن أصول تراثية لهذا النوع الجديد القديم. ويختتم العدد بتجربة نقدية تقدمها **نبيلة إبراهيم** عن **«الليالى فى الليالى»**. تواصل فيها ما بدأته من استكشاف عناصر القص فى التراث العربى، ولكنها تركز ـ فى تجربتها النقدية ـ على التناظر والتقابل بين عمل تراثى قديم، هو **«ألف ليلة وليلة»**، وعمل معاصر، هو **«ليالى ألف ليلة» لنجيب محفوظ**.

وينطوى البحثان ـ رغم مغايرتهما فى المنهج ـ على حس تاريخى لافت. هذا الحس التاريخى هو الذى دفع **شكرى عياد** إلى تأكيد أن رأى الكاتب فى العلاقة بين الزمن والتاريخ يصلح مقياسا لمذهبه كله، وعلامة فارقة بين الجمود والتطور. وبقدر ما يحاول **شكرى عياد** أن ينظر إلى **«فن الخبر»** بوصفه أصلا من الأصول التراثية للقصة القصيرة يحاول أن يكتشف الصلة بين **«فن الخبر»** والتاريخ الاجتماعى الذى عمل على ازدهاره. لقد استقل **«فن الخبر»** عن كتابة التاريخ واكتسب قيمة أدبية خالصة، عندما عرفت الحضارة العربية، طبقة متوسطة من التجار والكتاب وأصحاب الحرف، اهتمت بالسمات الفردية للبشر، فوجدت فى النماذج التى قدمها أمثال **الجاحظ** طرافة ومتعة. وتطور هذا الفن على يدى كتاب من أمثال **أحمد بن يوسف المصرى**، صاحب كتاب **«المكافأة»**، فاكتسب أبعادا جديدة. وتتجلى هذه الأبعاد، فى كتاب **«المكافأة»**، من خلال نموذج تكوينى متميز، يفسر البناء الداخلى لفن الخبر فى الكتاب كله. ولكن هذا النموذج لا يغلق الكتاب على نفسه، بل يحول الكتاب إلى دوال تقودنا مدلولاتها إلى عالم يقع خارج **«الأخبار»**، فتلفتنا إلى واقع خشن، لا يستطيع الإنسان فيه تغيير ما هو قائم، فيلوذ بالكلمة **«الفعل»**، أو الكلمة **«الخبر»**. ولذلك يكشف السطح اللغوى ـ فى أخبار كتاب **«المكافأة»** ـ عن دور بارز للراوى، ذلك الذى لا يغدو صوتا، بل عينا يكتشف بها القارئ حقيقة ما يقع فيعانى صدق عالم **«الخبر»** ووطأته فى الوقت نفسه.

قد يلفتنا بحث **شكرى عياد** عن «**النموذج التكوينى**» القار فى أخبار «**المكافأة**» إلى عالم قديم، يتباعد فى الزمان والمكان، ولكن بحث **نبيلة إبراهيم** عن «**الليالى فى الليالى**» يلفتنا إلى إمكانية تجاور العالم القديم مع عالمنا المعاصر، وذلك من خلال تأمل التناظر والتقابل والتجاوب بين سياقات عالم «**الليالى**» القديم وعالم «**ليالى**» **نجيب محفوظ**. لقد دارت «**ليالى**» **نجيب محفوظ** فى حلقة دائرية كما فعلت «**ألف ليلة وليلة**»، إذ يبدأ كلا العملين بمشكلة **شهريار** لينتهى بها. ولكن الفارق لافت بين شهريار القديم وشهريار الجديد. إنه الفارق الذى يؤسس مغزى عمل **نجيب محفوظ**، فيقودنا إلى واقع معاصر، يلح فى طلب التغيير من أجل المثال.

إن التنبه إلى الأصول التراثية للقصة القصيرة يفتح آفاقا متعددة من التأمل والبحث، تبدأ من التجاور الآلى بين القصة القصيرة والمقامة أو الخبر، فى أعمال الرواد الأوائل، وتتواصل فى توظيف عناصر تراثية داخل قصص لافتة فى كتابات **نجيب محفوظ** وبعض أقرانه، وتزداد تنوعا وإلحاحا فى أعمال الأجيال اللاحقة، خصوصا جيل الستينيات، حيث تغدو «**الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة**»، وتكتسب «**عودة ابن إياس إلى زماننا**» مغزى لا ينفصل عن «**ما جرى لأرض الوادى**».

ولكن الأصول التراثية للقصة العربية القصيرة لا تنفى تأثرها المستمر بأصول غربية محددة، صاحبتها منذ النشأة واستمرت معها فى رحلتها الطويلة الشاقة. ولن يكتمل تأصيل فن القصة القصيرة بغير تأمل هذه الأصول الغربية فى مستوياتها الجمالية المتعددة. ولذلك يتوقف بحث **صبرى حافظ** عند «**خصائص الأقصوصة البنائية وجمالياتها**». وبقدر ما يؤكد البحث ازدواج منابع القصة العربية القصيرة، يؤثر مصطلح «**الأقصوصة**» العربى الصياغة على نظيره «**القصة القصيرة**»، الذى يعانى وطأة الترجمة الحرفية للمقابل الإنجليزى. ويبدأ البحث بالتوقف عند العوامل التى ساعدت على تأسيس فن «**الأقصوصة**» فى أدبنا العربى الحديث، ويمضى محاولا اكتشاف «**ماهية الشكل الأقصوصى**»، وما يتصل بهذه الماهية من دراسة تقاليد هذا الشكل ومواضعاته، بكل ما تنطوى عليه هذه التقاليد والمواضعات، من تحديد لمنطلقات الرؤية وأشكال التتابع، وعناصر البناء، وخصوصية اللغة.

ويتكامل مع بحث **صبرى حافظ** بحثان مترجمان، أولهما عن «**بنية الرواية وبنية القصة القصيرة**»، وثانيهما عن «**القصة القصيرة: الطول والقصر**». ولقد كتب البحث الأول **فيكتور شكلوفسكى** أبرز نقاد المدرسة الشكلية، وترجمه **سيزا قاسم** وقدّمت له. ويحاول **شكلوفسكى** ـ فى هذا البحث ـ استخلاص السمات المشتركة فى جميع أشكال القص من ناحية، وتحديد الخصائص النوعية التى تميز شكل الرواية عن شكل القصة القصيرة من ناحية ثانية. ويؤكد **شكلوفسكى** أن الفارق بين الشكلين يرجع إلى أن القصة القصيرة تسير نحو ذروة نهائية؛ بمعنى أنها تنبنى على نحو يؤكد الإحساس بالاكتمال والتمام عند نهايتها، وذلك فى مقابل الرواية التى تنهى مسارها الرئيسى قبل النهاية، أو تبدو كأنها تستطيع أن تمضى إلى ما لا نهاية. ولذلك تلجأ بعض الروايات إلى خاتمة صريحة، تغير من وقع الزمن القصصى، لإنهاء العقدة بطريقة متعجلة. أما النهاية ـ فى القصة القصيرة ـ فهى أقرب إلى الحل الذى يفك تشابك العقدة المطروح منذ البداية. قد ينطوى هذا الحل على نوعين من العلل. يتصل أولهما بإبراز التشابه بين البداية والنهاية، ويتصل ثانيهما بالكشف عن التعارض الذى تنطوى عليه البداية، ولكن يحكم كلا النوعين مبدأ واحد، يرتد إلى هذه الحركة الدائرية التى تربط بين البداية والنهاية، عن طريق المشابهة أو التعارض.

ولقد كتبت البحث الثانى ـ وترجمه **محمود عياد** ـ **مارى لويز برات** لتعالج فيه القصة القصيرة، من حيث هى نوع أدبى، يتشابه ويختلف مع غيره من الأنواع. وإذا كان بحث **شكلوفسكى** ينتمى إلى الكتابات الشكلية الحديثة، فإن بحث **مارى لويز برات** ينتمى إلى المحاولات البنيوية المعاصرة؛ تلك المحاولات التى تكمل المدرسة الشكلية وتتجاوزها. ونقطة الانطلاق ـ فى البحث الأخير ـ هى قضية التشابه والاختلاف بين القصة القصيرة والرواية. وبقدر ما يؤكد البحث ضرورة تحديد الأنواع الأدبية على أساس من علاقاتها بعضها بالبعض الآخر، وفى داخل إطار المقارنة، فإنه يؤكد أن العلاقة بين الأنواع ليست علاقة تماثل دائم، وأن اكتشاف المخالفة أمر لا يقل أهمية عن اكتشاف المشابهة؛ ولذلك يركز البحث على المقارنة التى تعوَّدها النقاد بين القصة القصيرة والرواية، ومن ثم على علاقة التبعية التى تبدو فيها القصة القصيرة نوعا أدنى من الرواية. ولكن يحاول البحث ـ من خلال مقارنة مضادة ـ أن يصل إلى تحديد مجموعة من الخصائص المميزة للقصة القصيرة، وعلى نحو لا يجعل منها نوعا تابعا للرواية، بل نوعا مستقلا، له خصوصيته وعناصره التكوينية.

إن هذه الأبحاث التأصيلية تهدف إلى الكشف عن القصة القصيرة، من حيث هى نوع أدبى متميز، ينطوى على عناصر ثابتة، ويقترن بأعراف قصصية متغايرة. وبقدر ما تؤكد العناصر الثابتة الوحدات البنائية المجردة التى تصل بين إنتاج الماضى والحاضر، تنطوى الأعراف القصصية على خبرات فنية، تتنوع بتنوع التقاليد التى يكتسبها هذا النوع، فى كل ثقافة على حدة.

ويقتضى اكتشاف تنوع القصة العربية القصيرة تأملا متأنيا للخبرات التى تراكمت ، عبر أجيال متعددة من كتابها . لقد ركزت دراسات متعددة على «**فجر القصة**» ، وتتبعت «**تطور فن القصة القصيرة**» ، فى مصر وغيرها من الأقطار العربية ، مثلما تتبعت «**فن كتابة القصة**» عموما ، أو «**فن كتابة القصة القصيرة**» بوجه خاص . ولكن تظل الحاجة متجددة إلى منظور تاريخى مغاير ، متعدد المنهج والإجراءات ، يتتبع حركة القصة القصيرة ، عبر أجيالها المتعاقبة ، ابتداء من النضج الأول الذى صاحب «**المدرسة الحديثة**» ، وانتهاء بالأصوات المتميزة لجيل السبعينيات . ولذلك ينطوى المحور الثانى – من هذا العدد – على ست دراسات متعاقبة ، قد تختلف فى المنهج وتحديد منظور القيمة ، ولكنها تتفق فى الغاية ، وهى رصد حركة التغير ، من خلال كتاب بأعيانهم .

وأول هذه الدراسات دراسة **أحمد الهوارى** عن **يحيى حقى** ، وهى دراسة تحاول «**الرحيل إلى الأعماق**» من خلال منهج محدد ، يفسر قصص **يحيى حقى** «**فى ضوء التاريخ الحضارى**» . دون أن يتجاهل القيمة الفنية المستقلة لهذه القصص . ويرتبط هذا المنهج بفرضية مؤداها أن طبيعة الفن القصصى تقوم على تصوير اللحظة الحضارية لمجتمع من المجتمعات ، وتصوير أزمة الإنسان فى هذا المجتمع . و«**الأزمة الحضارية**» التى تنطوى عليها قصص **يحيى حقى** أزمة متميزة ، تبحث لنفسها عن خلاص ، عبر ثنائية يتعارض طرفاها تعارض الدين والعلم ، والشرق والغرب ، والمثال والواقع ، والروح والمادة . وبقدر ما تصل هذه الأزمة أبطال **قصص يحيى حقى** – خصوصا **إسماعيل** فى «**قنديل أم هاشم**» – بأسلافهم عند **على مبارك والمويلحى** فإنها تصلهم بأقرانهم وأشباههم عند **توفيق الحكيم وطه حسين ونجيب محفوظ** . ولكن التعارض بين طرفى الأزمة ينحل ، فى العالم القصصى **ليحيى حقى** ، من خلال تغليب الروح على المادة ، وتحكم المثال فى الواقع ، وفهم العلم من خلال الدين ، وتكييف الغرب لصالح الشرق . ولذلك ينطوى العالم القصصى ليحيى حقى على **عرق صوفى** ، ينسرب فى كل شيء ، فيتبدى من خلال علاقة الإنسان بالإنسان ، وعلاقة الإنسان بالكائنات ، ومن ثم علاقته بالزمان والمكان . وبقدر ما يغدو للمكان حضوره الرامز ، فى هذا العالم ، يغدو الزمان مقترنا بلون من وحدة الكون والكائنات . وتتداعى الحواجز بين عالم الإنسان وعالم الحيوان . لينطق عالم الحيوان لغة عالم الإنسان ، ويتعلم الإنسان التعاطف من قرينه الحيوان .

ويبدو هذا العرق الصوفى الذى ينسرب فى الرؤية القصصية عند يحيى حقى ، وكأنه نقيض ذلك النزوع الحسى الذى ينسرب فى «**الرؤية القصصية عند محمود البدوى**» ، كما يفسرها **أحمد كمال زكى** . لقد بدأ **محمود البدوى** النشر منذ عام ١٩٣٥ . وظل – منذ هذا التاريخ – مخلصا للقصة القصيرة ، متميزا بسهولة أدائه ، واتكائه على تلقائية ذات حدس ، يبلور – بسهولة السرد – معانى التجربة أو دلالات الموضوع . ولكن بقدر ما ظل **محمود البدوى** نائيا عن أى معتقد سياسى أو اجتماعى محدد ، ظل محافظا على تجربة متكررة ، يلعب الجنس فيها الدور الأساسى . قد يتنوع عالمه القصصى تنوع عالم القرية والمدينة ، وقد يتسع المكان أو يضيق ، فننتقل من «**بنسيونات**» القاهرة إلى فنادق العالم الواسع ، ولكن يظل الجنس قرين لون من «**الذلة الأولى**» لا تفارق «**الذئاب الجائعة**» .

وإذا كان **محمود البدوى** قد بدأ نشر قصصه عام ١٩٣٥ فإن **نجيب محفوظ** بدأ قصصه عام ١٩٣٢ . ولكن دور نجيب محفوظ الروائى طغى على كاتب القصة القصيرة . ويحاول **حلمى بدير** ، فى دراسته عن «**القصة القصيرة عند نجيب محفوظ**» ، استكشاف خصائص كاتب القصة القصيرة ، من خلال المجموعات المتعاقبة ، التى تنطوى على مراحل أساسية ثلاث . وبقدر ما تتوقف الدراسة عند دلالة التعاقب فى المجموعات القصصية ، فإنها تحاول أن ترصد العناصر الثابتة ، كى تصوغ عناصر اجتماعية لرؤية **نجيب محفوظ** ، تلك التى تواكب حركة المجتمع المصرى فى تغيره وتحوله .

والفارق بين بداية **نجيب محفوظ** (**قصة «فترة من الشباب»** ، **جريدة السياسة** ، **٢٢ يوليو ١٩٣٢**) وبداية **يوسف إدريس** (**قصة «أنشودة الغرباء»** ، **مجلة القصة** ، **٥ مارس ١٩٥٠**) فارق يلخص مرحلة من تغير القصة العربية القصيرة وتطورها . ولكن هذا الفارق نفسه يزداد وضوحا ، عندما نتأمل التغير الذى مرّت به قصص **يوسف إدريس** نفسها . إن هذا التغير هو موضوع التحليل المضمونى الذى نترجمه ، عن كتاب **ب . م كيربرشويك** «**قصص يوسف إدريس القصيرة**» . ويتحرك هذا التحليل على أساس من التسليم بمرحلتين أساسيتين مرّت بهما القصة القصيرة عند **يوسف إدريس** . أما المرحلة الأولى فتبدأ من «**الواقعية الاشتراكية**» و«**الأدب الهادف**» لتؤسس «**طريقة مصرية**» فى صياغة القصة القصيرة . وتتميز قصص **يوسف إدريس** – فى هذه المرحلة – ببساطة عالمها الذى تتصارع فيه قوى الخير والشر . والتركيز – فيها – على الوضع الاجتماعى وتفاعل الإنسان مع الآخرين ، دون غوص فى العوالم الداخلية للشخصيات . وتتغلغل نغمة سخرية مرحة فى القصص ، لكنها لا تخفى المرارة الباطنة ، خصوصا عندما تركز القصص على الجهد الضائع للشخصيات ، فى تجاوز مأساتها الاجتماعية . وتبدأ المرحلة الثانية مع نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات . وتتمثل فى تغير جذرى ، يستبدل معه **يوسف**

إدريس بتصوير الحياة الواقعية البسيطة فى الريف والمدينة تصويرا أكثر تعقيدا ، كما يستبدل بالوصف الخارجى والأحداث المتعاقبة تمثيلا رمزيا متداخلا للموضوعات الأخلاقية والسياسية .

ولكن قصص **يوسف إدريس** التى تمثل عامل جذب دائم للنقاد لا تقلل من أهمية العديد من الكتاب الذين سبقوه أو عاصروه فى الكتابة . كثير من هؤلاء الكتاب لم ينل ما يستحقه من عناية النقد . ولذلك يحاول **سيد حامد النساج** ، فى دراسته عن «**الحلقة المفقودة فى القصة القصيرة**» ، أن يدرس إنجاز بعض هؤلاء الكتاب ، ليستكمل ما بدأه فى كتابيه عن «**تطور فن القصة القصيرة فى مصر ١٩١٠ ـ ١٩٣٣**» و«**اتجاهات القصة المصرية القصيرة ١٩٣٣ ـ ١٩٦١**» . وتتوقف دراسة **سيد حامد النساج** عند ثلاثة من كتاب «**الحلقة المفقودة**» ، هم : **عبد الله الطوخى** ، **وسليمان فياض** ، **وأبو المعاطى أبو النجا** . وبقدر ما تحدد الدراسة نتاج كل كاتب من هؤلاء وخصائصه تتوقف عند مواضع السلب وقيم الإيجاب ، لتقدم إجابة ضمنية عن السؤال الأساسى المرتبط بتجاهل النقد لكتاب هذه الحلقة .

وتأتى دراسة **إدوار الخراط** عن «**مشاهد من ساحة القصة القصيرة فى السبعينيات**» لتحمل منظورا تاريخيا وجماليا مغايرا . وتختار الدراسة من جيل السبعينيات من تراهم ممثلين لحساسية جديدة . ولكن ترجع الدراسة بهذه الحساسية إلى أصولها الأقدم ، فى عملية تأصيلية ، وذلك لكى تبدأ «**الحساسية الجديدة**» مع كتابات **يوسف الشارونى** ؛ وتمتد فى جيل الستينيات الذى يمثله ـ بدرجات متفاوتة ـ **يحيى الطاهر عبد الله** ، **وبهاء طاهر** ، **وإبراهيم أصلان** ، **ومحمد البساطى** ، **وجمال الغيطانى** ، **ويوسف القعيد** ؛ وتصل إلى تجلياتها الآنية فى قصص **إبراهيم عبد المجيد** ، **وجار النبى الحلو** ، **وعبده جبير** ، **ومحسن يونس** ، **ومحمد المخزنجى** ، **ومحمود عوض عبد العال** ، **ومحمود الوردانى** ، **ونبيل نعوم** ، **ويوسف أبى رية** . وتقترن هذه «**الحساسية الجديدة**» بمفهوم متميز للقصة القصيرة . وهو مفهوم لا ينظر إلى القصة القصيرة بوصفها أداة تسلية أو دعوة إلى عقيدة ، كما لا ينظر إليها بوصفها شريحة من الحياة أو انعكاسا للمجتمع أو وعى الكاتب ، بل ينظر إليها بوصفها صياغة معرفية ، أو بنية متعينة لأسئلة إجابتها فى السؤال نفسه ، وذلك لتغدو القصة القصيرة نوعا من **الرؤيا** ، أو صياغة للسعى نحو المستحيل بكل ما هو فى طوع الإمكان . وترتب دراسة **إدوار الخراط** الكتاب التسعة الذين تختارهم ، من بين كتاب السبعينيات ، على أساس من حروف الأبجدية . ولكن الترتيب المحايد لا يخفى منظور القيمة الذى ينسرب فى ثنايا الدراسة كلها ، فيميز ـ ضمنا ـ بين كاتب وآخر . ويقترن هذا المنظور القيمى بنفى الحبكة التقليدية ، وإطرح النزعة الشخصية ، وإعادة تشكيل علاقات اللغة ، بكل ما يصحبها من كثافة التركيب ، وزخم الرمز ، وثراء المجاز .

إن المرحلة التى قطعتها القصة القصيرة من مطالع النهضة إلى كتاب السبعينيات رحلة طويلة . ولا ينطوى التعاقب ـ فى هذه الرحلة ـ على عملية نفى كلية ، يلغى فيها اللاحق السابق ، بل ينطوى التعاقب على تواصل متميز ، يصل بين السابق واللاحق ، بقدر ما يمكّن اللاحق من الإضافة والتجاوز . ومن المؤكد أن الدراسات السابقة لا تتوقف عند كل مراحل التعاقب ، ولا تحصى أعلام القصة القصيرة وكتابها ؛ أو تستقصى تياراتها واتجاهاتها . ولكنها تختار مجموعة من التمثيلات الدالة ، تكشف عن بعض المراحل الأساسية للتعاقب ، وتلمح إلى بقية المراحل ، مثلما تلمح إلى تنوع الاتجاهات والتيارات . ولعل هذه التمثيلات الدالة تحث الدارس ، أو القارئ ، على مواصلة الاستكشاف ، والمضى فيه إلى آفاق أرحب وأكمل .

ولكن ما المنهج الذى يتيح للدارس ، أو القارئ ، أن يواصل الاستكشاف ؟ إن الدراسات السابقة تنطوى على مناهج متعددة . وهى مناهج تتميز تميز الوعى التاريخى فى استكشاف **شكرى عياد** تراث القصة القصيرة ، وبحث **أحمد كمال زكى** عن معتقد إيديولوجى فى قصص محمود البدوى ، وتحديد **إدوار الخراط** للنص القصصى بوصفه وحدة بنائية ، تفضى دلالتها إلى عالم تاريخى . وتتميز هذه المناهج ـ بالمثل ـ تميز الشكلية عن البنيوية ، وتميزكليهما ـ فى الوقت نفسه ـ عن الصيغة المنهجية التى تبقى على ثنائية «**تحليل المضمون**» و«**تحليل الشكل**» . وليس هذا التميز المنهجى سوى بعض ما هو متاح بين يدى دارس القصة القصيرة أو قارئها . وهناك مناهج مغايرة يمكن تمثلها وتوظيفها فى استكشاف نصوص القصة القصيرة . وبقدر ما يضيف التطبيق العملى لهذه المناهج المتعددة إلى ثراء النقد العربى المعاصر ، يضيف إلى ثراء نصوص القصة القصيرة نفسها .

ولذلك ينطوى المحور الثالث ـ من هذا العدد ـ على مداخل منهجية متعددة ، تحاول تحليل عوالم القصة القصيرة وتفسير نصوصها ، من خلال أطر مرجعية متغايرة . ويتحرك أول هذه المداخل فى إطار علم اجتماع الأدب ، منطلقا من المقولات التى أكدها **لوسيان جولدمان** عن العلاقة بين «**رؤية العالم**» وصياغة مشكل اجتماعى لفئة ، أو طبقة ، فى مرحلة تاريخية محددة . ويتحرك ثانى هذه

المداخل فى إطار التحليل النفسى ، مازجا بين مقولات **فرويد ويونج** وإضافات **جاك لاكان**. ويحاول ثالث هذه المداخل الإفادة من معطيات السيميولوجيا . ويتجلى الفارق بين هذه المداخل فى أسس معرفية مغايرة ، وإجراءات تطبيقية متباينة ، تفصل بين دراسة **سمير حجازى** عن «**التفسير السوسيولوجى لشيوع القصة القصيرة**» وبين دراسة **فرج أحمد فرج** عن «**التحليل النفسى والقصة القصيرة**» ، مثلما نفصل بين هاتين الدراستين ودراسة **سامية أسعد** عن «**القصة القصيرة وقضية المكان**».

ويبدأ **سمير حجازى** من ظاهرة ملموسة هى الانتشار اللافت للقصة القصيرة بالقياس إلى أنواع الإبداع الأدبى الأخرى . ويحاول أن يفسر هذا الانتشار بالبحث عن صلة نموذجية بين بنية القصة القصيرة والبناء النفسى لكتابها من ناحية ، وبينها وبين لحظات التوتر التى يعانيها المجتمع فى مرحلة من مراحله التاريخية من ناحية أخرى . وتتم إقامة هذه الصلة عبر مستويات إجرائية متعددة ، يتصل أولها بتحديد طبيعة المشكل الاجتماعى الذى تعانيه الفئة المثقفة التى تبدع القصة القصيرة ، من حيث علاقاتها بعناصر البناء الاجتماعى ؛ ويتصل ثانيها بتحديد الدوافع التى تدفع الكتاب إلى اختيار القصة القصيرة شكلا للإبداع ، وذلك من خلال أسئلة استبارية تطرح على أجيال متعددة من الكتاب ؛ ويتصل ثالثها بدراسة نماذج من الإنتاج الإبداعى لاستخلاص رؤية للعالم . ويتمكن «**التفسير السوسيولوجى**» ـ بالانتقال المستمر بين هذه المستويات الإجرائية الثلاثة ـ من الوصول إلى رؤية متعينة ، تصوغ المشكل الاجتماعى للفئة المبدعة . ويؤدى ذلك إلى نتيجة مؤداها أن شعور كتاب القصة القصيرة بالاغتراب والعبث ، فى هذه المرحلة التاريخية ، ليس شعورا فرديا ، بل شعور جمعى يسود أغلب أعضاء الجماعة المثقفة ، نتيجة التغيرات السريعة القاسية ، فى البنى العامة للمجتمع . وتلك نتيجة تؤكد أن «**شيوع القصة القصيرة**» ، فى تاريخ الثقافة المعاصرة ، ليس محض اختيار فردى من الكاتب ، أو مجرد صدفة عابرة ، بل على العكس من ذلك ، يتدخل جانب كبير من العوامل الموضوعية فى تشكيل وجدان الفرد المبدع ، فيتخلق فيه نوع من التوتر ، يدفعه إلى اختيار القصة القصيرة وإيثارها ، لأنها أكثر الأشكال الأدبية استجابة لطبيعة هذا التوتر .

ولكن هذه الدلالة الاجتماعية لشيوع القصة القصيرة يمكن أن ينظر إليها من منظور مغاير ، لو وضعنا «**الذات الفردية**» موضع «**الذات الجماعية**» ، وتعاملنا مع نصوص القصة القصيرة ، من حيث هى تعبير عن لاوعى فردى . وعندئذ يمكن لبعض قصص **نجيب محفوظ** التى ألمح إليها «**التفسير السوسيولوجى**» أن تكتسب معنى مغايرا ، من خلال «**التحليل النفسى**» ، فيبدو عالم هذه القصص قرين عالم الأحلام ، كما تبدو دوافعها قرينة تحقيق مقنع لرغبات دفينة ، من خلال وسيط هو الخيال ، الذى يحوّل الرغبة المكبوتة إلى تمثيل رمزى دال على أصله . ويتوقف **فرج أحمد فرج** ـ فى هذا الإطار ـ ليفسر قصتين قصيرتين **لنجيب محفوظ** ، هما : «**روبابيكيا**» و«**أهل الهوى**» ، وذلك على أساس ما فى القصتين من إشباع مُصعد ، ولكنه يصل بين معطيات **يونج وفرويد** معا ، على نحو يجعل من القصتين تمثيلا رمزيا للأم الأولى ، فى صورتها المجردة الخالدة ، التى تعبر عنها الأساطير والأحلام والتخيلات اللاشعورية . ونواجه ـ فى القصة الأولى ـ كمال المرأة وخلودها مقابل عجز الرجل وقصوره . أما فى القصة الثانية فنواجه المرأة الأم التى يتجاوزها الابن ، فى سعيه وراء الخبرات الشاملة والعلاقات الرحبة .

ولكن الدلالة الاجتماعية المتعينة لمشكل الذات المجاوزة للفرد ، فى «**التفسير السوسيولوجى**» ، والدلالة اللاشعورية للرغبة الباطنة التى يرفعها «**التحليل النفسى**» إلى مستوى الشعور ، يمكن أن تتحول إلى دلالة ثالثة مغايرة ، لو نظرنا إلى نصوص القصة القصيرة من منظور ثالث ، يهتم بقضية المكان ، من حيث هو جماع من العلامات ، يتحدد معناها فى إطار نظام دلالى يشمل العالم القصصى كله . وتبدو قصص **سليمان فياض** ـ من هذا المنظور ـ على نحو مغاير لما ظهرت عليه فى دراسة سابقة من هذا العدد . وإذا كانت هذه القصص قد اقترنت بالسلب ، فى دراسة **سيد النساج** عن «**الحلقة المفقودة**» ، فإنها تقترن بالإيجاب فى دراسة **سامية أسعد** عن «**القصة القصيرة وقضية المكان**» . وبقدر ما تحدد **سامية أسعد** أهمية «**المكان**» بوصفه عنصرا دالا فى القصة عموما ، تتوقف عند الكيفية التى تتشكل بها دلالات هذا العنصر فى قصص **سليمان فياض** . وتلفتنا إلى العلاقات المتجاوبة والمتغايرة بين القرية والمدينة ، مثلما تلفتنا إلى العلاقات المتعارضة بين اتساع المكان وضيقه ، وبين انفتاحه وانغلاقه ، وبين تعينه وتجرده .

وتلمح دراسة **سامية أسعد** عن «**المكان**» إلى لون من التجاوب بين القصة العربية القصيرة ونظيرتها الأوروبية المعاصرة . ولكن هذا اللون من التجارب لا يتوقف عند المرحلة المعاصرة فحسب ، بل يمتد ليكشف عن تأثر القصة العربية ، فى تاريخها الممتد ، بالقصة الأوروبية فى مراحلها المتعاقبة ومدارسها المتباينة . وتبرز ـ فى سياق هذا التأثر ـ أسماء متباينة تباين **موباسان وتشيكوف وهيمنجواى وكافكا** ، وتبرز اتجاهات متباينة تباين «**الواقعية**» ، و«**الوجودية**» ، و«**اللامعقول**» .. الخ .



وتنصرف دراسات المحور الرابع ـ من هذا العدد ـ إلى تأمل هذا التجاوب بين القصة العربية القصيرة ونظيرتها الأوروبية . ويبدأ هذا التأمل بدراسة **نادية كامل** عن «**الموباسانية فى القصة القصيرة**» . وتعود الدراسة إلى البداية ، حيث التأثير الموباسانى فى كتابات **محمد تيمور ومحمود تيمور** ، خصوصا الأخير الذى كان يوصف بأنه «**موباسان مصر**» . وتنتقل الدراسة من **تيمور** إلى **عبد الحميد جودة السحار** ، لتتوقف مع تقلص الرافد الموباسانى تحت وطأة الاتجاهات الأحدث ، فتلمح الدراسة إلى انتقال القصة القصيرة من شكل تقليدى إلى أشكال جديدة .

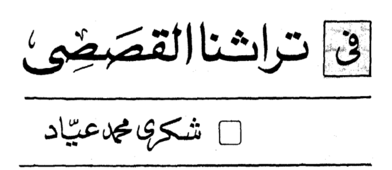
وتتولى دراسة **آمال فريد** عن «**القصة القصيرة بين الشكل التقليدى والأشكال الجديدة**» عملية التتبع التحليلى لهذا الانتقال ، وذلك من خلال قصص ثلاث لكتاب ينتمون إلى أجيال مختلفة . وأول هذه القصص «**بذلة الأسر**» التى نشرها **نجيب محفوظ** فى يناير ١٩٤٢ ، وثانيها «**التحرر من العطش**» **لإبراهيم أصلان (نشرت فى «صباح الخير» ، نوفمبر ١٩٦٦)** وثالثها «**فى الشوارع**» لإدوار الخراط **(نشرت فى «الآداب» ، يوليو ١٩٧٠)** . وإذا كانت «**بذلة الأسير**» تمثل الحبكة الموباسانية ، بكل ما فيها من تمايز واضح بين تمهيد وعقدة ونهاية ، وحرص على تعاقب الزمن ، والوصف الخارجى للأحداث ، وإبراز التعارض الساخر بين البداية والنهاية ، فإن «**التحرر من العطش**» تمثل تجاوز الحبكة التقليدية ، والجنوح إلى «**الشيئية**» فى الوصف ، والغوص فى العالم الداخلى للشخصية عبر الحوار ، وتجنب المغزى الواضح المحدد فى البناء . أما قصة «**فى الشوارع**» فمحاولة مغايرة لخلق شكل جديد ، تقترب معماريته من البناء السيمفونى ، حيث تتداخل التيمات ، وتتردد النغمات والتنويعات المختلفة ، فى صياغة تتأبى على الفهم المتعجل ، حمالة أوجه متعددة من المعنى .

ويتجلى رصد التأثر بالقصة الأوروبية من خلال مدخلين آخرين . يتوقف أولها عند حقبة زمنية محددة ، لرصد أشكال التأثر بالأدب الغربى ، ويتوقف ثانيهما عند اتجاه أدبى بعينه لرصد آثاره المتعاقبة . ويتمثل المدخل الأول فى محاولة **نعيم عطية التى يتتبع فيها «مؤثرات أوروبية فى القصة القصيرة فى السبعينيات»** . وتتوقف المحاولة عند عشرة من كتاب القصة ، تتباين اتجاهاتهم ، وتختلف أجيالهم ، وتتغاير منابع تأثرهم ، ولكن تنطوى أعمالهم على ملامح التأثر بالقصة الأوروبية ، فى تياراتها المختلفة . ويتمثل المدخل الثانى فى محاولة **ماهر شفيق فريد** التى يتتبع فيها «**تجربة العبث بين الأدب الغربى والقصة المصرية القصيرة**» ، مركزا على تعاقب هذه التجربة ، ابتداءً من الثلاثينيات وانتهاء بالسنوات الأخيرة .

وتناقش محاولة **نعيم عطية** إنجاز كتاب يختلفون فيما بينهم اختلاف **يوسف الشارونى وإدوار الخراط وضياء الشرقاوى ومحمد الراوى وأمين ريان وسكينة فواد ونهاد شريف** وغيرهم ، ولكن تكشف المحاولة عن منظورها القيمى ، عندما تظهر ميلها إلى الخروج على قواعد «**العقل النفعى**» وأعراف «**السببية**» الصارمة ، من أجل كسر الحاجز الذى يعوق اكتشاف عالم الحلم . وتتحرك محاولة **ماهر شفيق فريد** ، لتلمح بذرة «**العبث**» فى كتابات **إبراهيم المازنى** ، وترقب نموها المتفاوت فى قصص **نجيب محفوظ ويوسف إدريس** ، وازدهارها فى كتابات **محمد حافظ رجب و محمد مبروك و شفيق مقار** وغيرهم ، ولكن تكشف المحاولة ـ بدورها ـ عن منظورها القيمى ، عندما تؤثر تجربة **بهاء طاهر** على تجربة **محمد حافظ رجب** ، فتؤكد ضرورة التوفيق بين مطالب العقل وحاجة الخيال ، وتحقيق التوازن بين الطاقة الخلاقة وكوابح المنطق .

ولا تتوقف محاور هذا العدد عند هذا الحد ، بل تمتد لتؤكد الصلة بين إبداع القصة القصيرة ، فى مصر ، وإبداعها فى الوطن العربى . ولذلك ينطوى العدد على دراسة عن «**القصة القصيرة فى الخليج العربى والجزيرة العربية**» **لنورية الرومى** ، تقابلها دراسة عن «**مخاض الثورة الفلسطينية فى قصص غسان كنفانى القصيرة**» **لفؤاد دوارة** . ويحرص العدد على متابعة أعمال بعينها لأجيال متعددة ، فى الواقع الأدبى ، تمثلها كتابات **سعد مكاوى ، ومحمد البساطى ، وضياء الشرقاوى ، وزهير الشايب** . ويحاور العدد ـ أخيرا ـ بين أصوات النقاد وأصوات المبدعين ، من خلال ثمان وعشرين شهادة ، تمثل الأصوات المتعددة لأجيال كتاب القصة القصيرة وتياراتها المتعددة .





فن الخبر في تراثنا القصصي

□ شكري محمد عيّاد

فى بداية هذا البحث أود أن أشير إلى مقال الدكتورة نبيلة إبراهيم «لغة القص فى التراث العربى» الذى نشر فى عدد سابق من هذه المجلة[1] ، فبينه وبين المقال الحاضر تشابه فى الموضوع وفى طريقة التناول ، وبينهما أيضاً شىء من الاختلاف لا ينبغى تجاهله بل يحسن التنبيه إليه ، شحذاً للأذهان وتأنيساً للقارئ بالمفاهيم الحديثة فى النقد ، وإثارة لجو من النقاش حول هذه المفاهيم لتعود للنقد العربى حيويته وتتبلور اتجاهاته . فى عصر أصبحت فيه قضايا المنهج والأصول هى مركز البحث النقدى وقطب رحاه .

ولا أريد أن أثنى على مقال الدكتورة نبيلة إبراهيم ، وإن كان جديرًا بالثناء الكثير ، لئلا يظن خصوم «فصول» ــ وما أسعدنا بهم ! ــ أننا نريد أن نتعلم منهم شيئا من أساليب الدعاية الشخصية والهجوم الشخصى . ولكنى أنبه مباشرة إلى اختلاف بين عنوانى المقالين . فمقالها يتحدث عن «لغة القص» ، والمقال الحاضر يتناول «فن الخبر» . ومعنى ذلك أنها لا تعد «الخبر» جنسًا أدبيًا له سمات مميزة ، بل لا تعير اهتمامًا كبيرًا لفكرة الأجناس الأدبية كمعيار نقدى ، فالأجناس الأدبية تتوارى عندها وراء كلمة «اللغة» . والخبر والصورة والمقامة والسيرة كلها «أنماط» من القص . وكلمة «النمط» وإن دلت على نوع من الاختلاف لا ترقى إلى درجة تمايز الشكل . والكاتبة ــ لا شك ــ متأثرة فى ذلك بالأبحاث البنيوية والسيمولوجية المعاصرة عن لغة القصص (وإن كانت قد كستها كسوة عربية حتى أن القارئ ربما تساءل إن كانت الأحكام التى تقررها عن لغة القص خاصة بالقصص العربى أو عامة فى القصص كله من حيث هو نشاط إنسانى .) فإن البنيويين ــ كما عرف القارئ من مقالات سابقة فى هذه المجلة ــ يحاولون أن يستخلصوا القواعد الأساسية فى لغة القص حتى إنهم ليتكلمون أحيانًا عن «نحو قصصى» ويحاول معظمهم أن يتجاوز الفروق المميزة لجنس أدبى عن جنس أدبى آخر ــ فضلاً عما نسميه نحن نقاد الأدب «خصوصية العمل الأدبى» ــ ليصلوا إلى قوانين عامة تحكم الأدب كله . ما كتب منه وما سوف يكتب فى أى مكان من العالم . ليكون «علم الأدب» جزءًا من علم . هو عندهم فى سبيل الظهور . يسمونه «السميولوجيا» أو علم النظم الرمزية .

والمقال الحاضر يعرف من «علم الأدب» البنيوى ما يعرف وينكر منه ما ينكر . من ناحية المنهج يعرف له موضوعية البحث والصبر على استقراء الوقائع والدقة فى تحليل النصوص ، وينكر منه إخضاع النصوص الأدبية لنظام معرفى شامل . بحيث تغيب خصوصية العمل الأدبى فى شبكة لا نهائية من العلاقات . وإذا كان المرجع فى تفسير الأعمال الأدبية إلى نظام رمزى يكتسب معناه من العلاقات بين أجزائه . ولا يسند إلى «أنا» المبدع أو «أنا» المتلق دورًا ذا بال فى العملية الأدبية . فإن مهمة الناقد سوف تنحصر فى اكتشاف هذه العلاقات بعمل ذهنى محض . وتصبح الاستجابة المباشرة ، وهى الشرارة الأولى التى تدير حركة النقد . سذاجة لا تليق بالناقد .

ومن ناحية الموضوعات يعرف هذا المقال لعلم الأدب البنيوى تحديده للمصطلحات ، واستيعابه للأقسام ، وجهوده المثمرة فى وضع الأطر الشكلية التى يمكن أن يتخذها الناقد أو المؤرخ الأدبى مرجعًا لتحليل جنس أدبى أو عمل أدبى معين . ولكنه ينكر عليه طمسه للفروق التاريخية التى ترجع إلى اختلاف الحضارات أو العصور أو الأشخاص ، من أجل الوصول إلى «بنية أساسية» تشبه «البنية العميقة» التى يتحدث عنها النحو التوليدى ، فى حين أن قيمة الأثر الأدبى تقوم بالضبط على كيفية تصرفه فى هذه البنية الأساسية (إذا افترضنا وجودها) . ولهذا السبب خلا النقد البنيوى خلوًا تامًا من بحث القيمة .

وقد اتبعت الدكتورة نبيلة إبراهيم فى تصنيفها لـ «أنماط» القصص قسمة شكلية معروفة عند البنيويين، تعتمد على دور القاص من حيث درجة ظهوره فى النص أو «الحديث». وهى قسمة لا شك فى نفعها للتحليل النقدى، بشرط ألا تؤدى إلى إغفال الفروق التاريخية والحضارية. صحيح أن الدكتورة نبيلة إبراهيم لم تغفل الإشارة إلى هذه الفروق (ومقالها لا ينم عن تأثرها - الحديث نسبيا - بالمنهج البنيوى فقط بل عن تأثرها المباشر والأقدم بالمفكرين الألمان الذين أعطوا اللغات الأوربية الكلمة الألمانية الدالة على «روح العصر»). ولكن المقال الحاضر لا يعتمد أساسًا بنيوياً يلمح فى ظلاله بعض التغيرات التاريخية، بل يتخذ الوقائع التاريخية أساسًا للبحث مستعينا بالتصنيفات الشكلية. وهذا منهج لا يدافع عنه الكاتب من منطلق فلسفى بل من منطلق «تاريخى» أيضًا، فقد وجد نفسه منحازًا إليه دائماً بحكم الظروف التاريخية التى نعيشها، وقد لاحظ فى مناسبة سابقة «أن رأى الكاتب - أى كاتب - فى هذه العلاقة [العلاقة بين الزمن والتاريخ] يصلح مقياسًا لمذهبه كله، وعلامة فارقة بين الجمود والتجديد»[٢].

وإذا نظرنا إلى «الخبر» على أنه جنس أدبى مرتبط بظروف تاريخية، فلن تفوتنا وجوه التشابه والاختلاف بينه وبين جنس أدبى آخر ارتبط ظهوره بالحضارة الغربية فى العصر الحديث، كما ارتبط تاريخه - القريب نسبيا فى أدبنا - بتأثر هذا الأدب بالآداب الغربية. فإذا لاحظنا وجوه التشابه والاختلاف بين الجنسين، كما نلاحظ بعض أسباب التنوع فى أفراد كل منهما، فقد نقترب من فهم السمات المميزة لكل من الحضارتين، وهو عامل مساعد فى تحديد موقفنا الحضارى الراهن. وفى الوقت نفسه نزداد قدرة على إدراك القيم الجمالية فى كل من هذين الجنسين الأدبيين - وهى قيم نسبية دائماً كما لا يخفى.

* * *

بعد هذه المقدمة ينبغى أن نقرر المسلمات التى يقوم عليها هذا البحث؛ وهى قضايا قد لايرقى بعضها إلى درجة البديهيات التى تعرف بالفطرة، ولكنها لاتهبط دون مرتبة الخبرة المشتركة التى لاخلاف حولها.

فأولى هذه المسلمات أن وظيفة الأعمال الأدبية على اختلاف لغاتها وعصورها وأشكالها هى ربط الأنا بالغير. ويوشك أن يكون هذا القول قياساً ملزماً. فإذا كان القول الأدبى قولاً يلقى إلى سامع أو قارىء بغير هدف عملى معين، فلم يبق إلا أن يكون رباطا بين القائل والسامع. ولا يختلف عمل أدبى - مهما عظم - من هذه الناحية الوظيفية عما يسميه علماء اللغة **«العبارات الفاتية»** **Phatic utterances** التى تقولها بلا قصد إلا أن تعقد صلة بينك وبين سامعك، كتحية أو تعليق على حالة الطقس، أو التى توشح بها كلامك لتضمن انتباهه لما تقول، من نحو: «أترى ماأعنيه؟»

(قد تشذ عن هذا الحكم العام بعض أنواع الشعر. وأنت تعلم أن الإنسان ربما ترنم لنفسه بكلام يحفظه أو نظم يرتجله عفو الساعة، ولكننا لانعرف إنساناً يحدث نفسه بقصة، إلا أن يكون قد بلغ من اضطراب العقل حالة تدعو إلى القلق).

على أن أى خبرة - مهما قلت - بالأعمال الأدبية تؤكد صحة هذه القضية. فحتى الأعمال الأدبية التى تبدو عسيرة أو مستحيلة الفهم - ولابد من الاعتراف بأن هناك أعمالاً غير قابلة لأن تفهم حتى ولو عوملت على أنها نصوص لها لغتها الخاصة المستقلة عن اللغة المستعملة - حتى مثل هذه الأعمال تقوم بوظيفة ربط القائل بطائفة معينة من الكتاب أو القراء الذين يسرهم أن يعلنوا قطيعة كاملة بينهم وبين الأغلبية الجاهلة. ويتضح من هذا المقال أن **«ربط الأنا بالغير»** يمكن أن يأخذ صورًا بالغة التعقيد، ومنها الصورة العكسية، وذلك لأن الرغبة فى ربط الأنا بالغير لابد أن تنشأ عن شعور ما بالانفصام، فإذا قوى هذا الشعور جدًا لم يبق إلا النقد اللاذع أو الهجاء المقذع وسيلة إلى معاودة الارتباط.

ويمكن أن تبنى على هذه المسلمة الأولى احتمالات كثيرة تستوعب أجناس الأدب ومدارسه. ومدار هذه الاحتمالات على اختلاف مدلول **«الغير»** أو تعدده، ثم على موقف **«الأنا»** المبدع من الغير، ومدى استعداده لتبنى موقف الغير أو رفضه، وكيفية ذلك التبنى أو الرفض. وواضح أن ظهور أى واحد من هذه الاحتمالات إلى الواقع الأدبى إنما يتبع متغيرات التاريخ، ومن ثم يكون تحديده وتفسيره راجعين إلى جهد المنظر، ولا تنسحب عليهما صفة المسلمات. ومع أن التمييز بين قوة المسلمة وقوة الاحتمالات النابعة منها يبدو أمرًا لا يستحق النص عليه لوضوحه، فإن نسيانه يوقع فى أحكام منهجية خاطئة، إذ إن التعسف فى تحديد التجليات التاريخية لهذه المسلمة كثيرًا ما يؤدى إلى إنكار المسلمة نفسها.

المسلمة الثانية تتعلق بطريقة احتفاظ القول الأدبى بانتباه سامعه أو قارئه. فمع أنه يقوم بنفس الوظيفة الاجتماعية التى تقوم بها العبارات الفاتيّة الفجة، ويفترض - فى مثلها - قدرًا من حسن النية لدى القارئ أو السامع يرجى معه أن يواصل القراءة أو الاستماع، فإنه - لطوله - محتاج إلى أن يعتمد أولاً على قدرة الرسالة التى يؤديها على الاحتفاظ بانتباه السامع أو القارئ. وهذا هو ما نعبر عنه بـ **«التشويق»**. ولا يتحقق التشويق إلا بشروط ثلاثة: أن تكون الرسالة نفسها مهمة للسامع أو القارئ، وهذا هو ما نعبر عنه بالقيمة؛ وأن يكون القارئ أو السامع قادرًا على فهم الرسالة؛ وأن يتدرج القارئ أو السامع فى فهم الرسالة بحيث يتطلع، فى كل لحظة من لحظات القراءة أو السماع، إلى فهم أتم أو أعمق.

فالمشاركة الاجتماعية التى تتم من خلال العمل الأدبى لا يمكن أن يكون فيها أى نوع من الإلزام: إنها مشاركة طوعية، تلقائية، حرة. والهدف الذى يسعى إليه القول الأدبى من هذه المشاركة هو أن يشعر القارئ أو السامع أنه قوله هو، أوكان يمكن أن يكون قوله. ولهذا يمكن أن يتحول سامع القصة إلى راو لها، وأن يتمثل راوى الشعر

بمحفوظه . ولكن هذه المشاركة لا تعنى بالضرورة أن ثمة «**بنية أساسية**» أو هيكلا ذهنيا محفوظًا فى وعى القارئ أو السامع ـ أو لا وعيه ـ بحيث يمكنه أن يتوقع تسلسل الأحداث المحتملة التى يوردها عليه الراوى . فهذه المصادرة ـ التى بنيت على مصادرة مماثلة فى النحو التوليدى ـ لا تستند إلى أى دليل علمى ، ولا تعد من المسلمات التى تعرف ببديهة العقل . بل إن الفلسفة النفسية اعتمدت ـ لحقبة طويلة ـ على مبدأ مناقض لها ، وهو أن الإنسان يولد وعقله أشبه بصحيفة بيضاء . فلم يبق إذن إلا أن ثمة مواضعات فنية ، كسائر المواضعات الاجتماعية من لغوية وغيرها ، تهيئ قنوات للاتصال بين مصدر الحديث الأدبى ومتلقيه ، ولكن هذه المواضعات يمكن أن تكثر كثرة تسمح للمتحدث بأن يختار بينها ، أو يزاوج بين عدد منها ، وفى النهاية يصبح لكل متحدث مواضعاته الخاصة ، بل لكل حديث مواضعاته الخاصة ـ على أن تظل قناة الاتصال مفتوحة بين المصدر والمتلقى . وليست الحيل الفنية التى يلجأ إليها المتحدث إلا وسائل لضمان ذلك .

وهنا نصل إلى المسلمة الثالثة . فثمة فروق جوهرية فى «قنوات الاتصال» بين ما سماه جوتة «**الشعر الفطرى**» urdichtung والأجناس الأدبية الأكثر تطورا .[٣] و «الشعر الفطرى» ـ كما نفهمه ـ ليس فنا غفلاً أو ضئيل الحظ من القيم الفنية أو الاتقان الشكلى . ولكننا نقيسه على «**الفنون البدائية**» ـ كالأقنعة الإفريقية ـ من جهة ، وعلى «**اللغات الطبيعية**» أو ما يسميه علماؤنا العرف اللغوى العام من جهة أخرى . فالشعر الفطرى أو الطبيعى له أجناسه الأدبية ، ولعل أشهرها الملاحم الطبيعية ، والأغانى والحكايات الشعبية . وتكاد مسمياته تطابق ما نطلق عليه اسم الأدب الشعبى ، لولا أن هذه التسمية الأخيرة قد ارتبطت من ناحية اللغة باللهجات العامية ، ومن ناحية طريقة التداول بالرواية الشفوية ، ومن ناحية المصدر بالإبداع المشترك الذى لا ينسب إلى قائل بعينه ، ومن ناحية الجمهور بالأغلبية الكادحة البعيدة عن تأثير الثقافة «**الرسمية**» . وليس شىء من ذلك شرطاً فيما نسميه الأدب الطبيعى . فالأدب الطبيعى فى مفهومنا أدب يستند إلى أعراف فنية عامة لا يكاد يحيد عنها ، لأنه فى أصله أدب مجتمع غير متمايز من داخله ، وظيفته هى أن يحفظ على هذا المجتمع تماسكه إزاء المجتمعات الأخرى ، فهو لا يسمح بالفروق الفردية بين المبدعين ، ولا يقبل التطور إلا على المدى الطويل ، ولا تتعدد أجناسه إلا بقدر تعدد كيفيات القول وظروفه الاجتماعية . والرسالة التى يؤديها رسالة مباشرة صريحة : فهى فاحشة فى أغانى الزفاف ، ناعية فى أغانى الموت ، إذا مالت إلى الحكمة صاغتها فى مثل ، وإن أرادت الهجاء عمدت إلى الإقذاع . وشكله الفنى يعتمد على التكرار ، فالمذهب يتكرر فى الأغنية ، والموقف يتكرر فى السيرة البطولية ، والاستعارات والتشبيهات والأوصاف تتكرر فى مئات الأغانى والقصص .

أما الفنون الأدبية المتطورة فهى فنون الأعراف الخاصة ، تتبدل أشكالها تبعًا للأوضاع الاجتماعية التى ينتمى إليها الكاتب ، وقد أصبح الآن منتجاً فردياً له مزاجه الخاص ، وطابعه الفنى المميز ، فهو يسم هذه الأعراف الجزئية نفسها بميسمه . وعندما تهتز أعمدة النظام الاجتماعى تنهار الأعراف الفنية قبل أن ينهار النظام الاجتماعى ، ويقوم المبدعون الأفراد بتجاربهم الفنية الجديدة بحثا عن رسالة وشكل وأسلوب ، وهو ما يعنى البحث عن قيم جديدة . وهكذا تختفى «الرسالة» من سطح العمل الأدبى وتغوص إلى أعماقه ، فلا يسهل تحديدها بكلمات قليلة ، وربما بدا للناقد الألمعى أن الإمساك بـ «المعنى» فى العمل الأدبى أمر مستحيل ، لأنه لا يتركز فى فكرة معينة أو شعور معين . ولكى نوضح لك انعكاس حالة الاضطراب المتزايد التى تسود عالمنا المعاصر وفنوننا الأدبية المعاصرة على النقد ، نذكرك بفكرة «**مستويات العمل الأدبى**» التى تحدث عنها **إنجاردن** ، ولقيت قبولاً من أكابر النقاد فى الأربعينيات والخمسينيات ، وهى وإن جعلت «**رؤية**» الكاتب أو «**فلسفته**» أعمق هذه المستويات ، كما أن المادة الصوتية هى أدناها ، لم تنفض يدها من البحث عن تلك الرؤية أو الفلسفة[٤] . قارن هذه الفكرة بما يقوله **بارت** ، فى أواخر الستينيات ، عن «النص المثالى» :

«فى هذا النص المثالى تتعدد الشبكات [شبكات المعنى] ويتلاعب بعضها ببعض دون أن تستطيع واحدة منها أن تحجب الأخريات . ليس لهذا النص بداية معينة بل يمكن أن يعكس ، ويمكن الدخول إليه من مداخل كثيرة ، ولا سبيل إلى الجزم بأن واحدًا من هذه المداخل هو المدخل الرئيسى . فالأعراف التى يستدعيها تمر بلا نهاية ، ولا يمكن الحكم بينها (إن معناها لا يخضع أبدًا لمبدأ التقرير ، إلا إذا حكمنا النرد) . مثل هذا النص المتعدد الوجوه يمكن أن تمسك به النظم المعنوية ، ولكن عدد هذه النظم لا يكون مقفلاً بحال ، لأن حدّها هو لا نهائية اللغة .»[٥]

لقد أصبح الغموض سمة ملازمة للشعر الحديث ، واستعاض الشعراء عن بنية الشعر المعنوية ببنية إيقاعية أو تشكيلية . وتخلصت «**الرواية الجديدة**» من عنصر الزمن ، وحاولت أن تلغى عنصر المكان . لقد انتهى عصر «**الأدب الملئ**» كما يسميه بارت ، يعنى الأدب الملىء بالدلالات ، كخزانة غنية جيدة الترتيب ، لا يضيع منها شىء ، لأن «**المعنى**» يسيطر على كل شىء . «هذا الامتلاء الرمزى (الذى بلغ قمته فى الفن الرومنسى) هو التجلى الأخير لحضارتنا .[٦] »

هكذا يقول بارت . إنه ، إذن ، يتحدث عن أدب بلغ نهاية التطور ، لحضارة بلغت نهاية التطور . أما نحن فنتحدث عن جنس أدبى لا نعرف بالضبط كيف تطور ، لأننا لم ندرسه قط دراسة عميقة ، ولكننا نعرف أنه صحب حضارتنا العربية القديمة منذ بداياتها الأولى ، ثم سار مع تعقدها أشواطا ، وبقيت صورته الفطرية ، مع ذلك ، محفوظة (وربما حية أيضا) . ونتحدث بجانبه عن جنس أدبى آخر ، استبدلناه بذلك الجنس الأول عندما حاولنا أن نستأنف حضارة وحياة . نحن ننظر إلى الجنس الأدبى القديم فى ضوء المسلمات التى ذكرناها ، وهى مسلمات عامة لا تخص لغة معينة أو عصرًا معينا . ونحاول أن ننظر إليه كذلك فى ضوء التاريخ الاجتماعى لذلك العصر ، أو ما يمكننا أن نستنتجه عنه . ولكننا ـ فى الوقت نفسه ـ لا ننخلع من حاضرنا (حتى لو كان ذلك ممكنا) لننظر إليه بمعزل عن بديله الأحدث والأكثر تطورا .

وقد سبق للكاتب أن قام بدراسة عن تأصيل فن القصة القصيرة فى أدبنا الحديث[7] ، ومهد لذلك بإشارات موجزة إلى بعض الفنون القصصية المعروفة فى التراث ، ومنها فن الخبر. ولاحظ أن هذا الفن استقل عن التاريخ واكتسب قيمة أدبية خالصة عندما عرفت الحضارة العربية طبقة متوسطة من التجار والكتاب وأصحاب الحرف ، اهتمت بالسمات الفردية للبشر ، فوجدت فى النماذج الغريبة التى قدمها الجاحظ فى أخباره طرافة ومتعة . ولكن القصة القصيرة كما عرفت فى الآداب الغربية الحديثة ونقلها أدبنا المعاصر فن قصصى مكتمل ، يعنى إلى جانب تصوير الشخصية بتسلسل الحدث ، ويتميز عن الرواية الطويلة باعتماده على وحدة الانطباع (أى أن هذا هو نوع الرسالة التى يؤديها) . والانطباع نشاط فكرى أميل إلى الموضوعية ، ولكنه لا يفسر الواقع بل ينفعل به ، يرص جزئيات الموضوع دون أن يمزج بعضها ببعض ، ويلاحظ التأثير المتبادل بينه وبين المناخ العام دون أن يربط بينهما رباطا عضويا (كما يصنع المصورون الانطباعيون بذرات الضوء) . ولذلك كانت هى التعبير الأنسب عن النفوس القلقة أو الفئات الاجتماعية المأزومة . وفى هذه البيئات الغربية ظهرت واكتملت ، كما كان اقتباسها وتأصلها فى أدبنا العربى مرتبطًا بظهور طبقة متوسطة حديثة ، تحاول شق طريقها ــ بعناء شديد وأمام صدمات متتابعة ــ فى حياتنا الاجتماعية .

وأعود الآن إلى فن الخبر القديم بدراسة تطبيقية أكثر تفصيلاً محاولا ــ فى إطار المنهج التاريخى ــ الانتفاع بالأسلوبيات الحديثة كمنهج فى تحليل النصوص (إذ لا تعارض بين المنهجين) . وسأقتصر على كتاب واحد وهو كتاب «**المكافأة**» لأحمد بن يوسف المصرى[8] . والغرض من البحث رصد مرحلة فى تطور «**الخبر**» كجنس أدبى .

* * *

كان **أحمد بن يوسف المصرى** (ــ ٣٤٠ هـ / ٩٥١ م) منتميا إلى طبقة الكتاب ، ولكن الظاهر أنه لم يتخذ الكتابة حرفة ، بل كان ــ كما يدل كتابه هذا ــ يرتزق رزقاً واسعًا من التجارة والزراعة وتقبل خراج بعض الضياع المملوكة للدولة . وكان يجمع إلى الثقافة الأدبية ثقافة فلسفية ، وأهم من ذلك أن فلسفته كانت وثيقة الصلة بحياته ، وأن أدبه كان تعبيرًا صادقاً عنها . فقد روى فى كتابه هذا ثلاثة وسبعين خبرًا ، وقسمها على أبواب ثلاثة ، جعل عنوان الباب الأول ــ وهو يقرب من نصف الكتاب ــ «المكافأة على الحسن» ، وعنوان الباب الثانى «المكافأة على القبيح» ، وألحق بهما الباب الثالث وعنوانه «حسن العقبى» . ومعظم هذه الأخبار شهدها بنفسه أو سمعها ممن شاهدوها . وقدم للكتاب بكلمات موجزة أوضح فيها الغرض الأخلاقى من تأليفه ، وهو التنبيه إلى أن حسن المكافأة على المعروف يغرى بفعل المعروف . ومن ثم يمكن القول إن المؤلف يدعو إلى فلسفة خلقية نفعية لعله استمدها من حياته فى التجارة .

ونستطيع ــ بناء على هذا الفهم ــ أن نقول إن أخبار أحمد بن يوسف أخبار مكشوفة المعنى . فهى ليست أكثر من حكايات أخلاقية تدور حول فكرة واحدة أو أفكار متقاربة ، ولعلها تصلح مادة طيبة للفكر ، أو أداة لتهذيب الناشئين ، ولكنها ضئيلة الحظ من الفن ، إلا أن يكون فنا بلاغياً محضًا مثل كثير مما نقرؤه فى أدبنا القديم .

ولكننا يجب ألا نتعجل الحكم . وقبل أن ننظر إلى السطح اللغوى لهذه الأخبار ، يحسن بنا أن نتأمل بنيتها القصصية .

ونستبعد الأخبار التى لم يشهدها المؤلف أو لم يروها مباشرة عمن شاهدوها ، ونأخذ هذه الأخبار المتتابعة من أول الكتاب (محتفظين بترتيبها عند المؤلف) :

الخبر الثانى :

وحدثنى هارون بن ملّول ، قال :

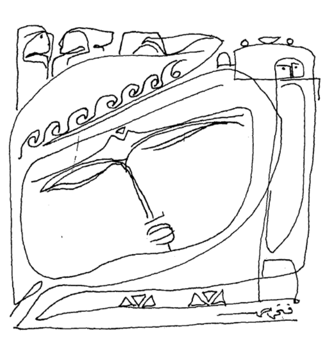
كنت عند أحمد بن خالد الصريفى ــ وهو يتولى الخراج بمصر ــ ووجوهها عنده . وقد أكبّ على حاصل ما استخرج فى أمسه ، وهو يقابل به ثبت المصادرة . فقال لصاحب حمالته : «ما أرى اسم فلان المتضمِّن فى هذا الحاصل ، وقد صادرنا بالأمس على خمسمائة دينار !» فقال : «ما صحّ له شيء .» فقال : «ابعث إليه من يسحبه صاغرًا حتى يحمله على خطة المطالبة .» فقال له رجل من المتضمنين يعرف بما شاء الله بن مرزوق : «الخمسمائة ــ أيدك الله ــ تصح لهذا الرجل فى هذه العشية ــ إن شاء الله ــ إن أعفى مما قد أمرتَ به فيه .» فقال : «هى عليك ؟» فقال : «نعم .» .

فتقدم إلى صاحب الحمالة ألا يعرض له . فالتفت إلىّ ما شاء الله فقال : «تعرف هذا الرجل ؟» فقلت : «نعم ، ومن العجب ألا تعرفه !» فقال : «يا أخى ! أمَر فى رجل يجرى مجرانا فى معاشنا بما لم أطق والله احتماله ، وعندى ضعف ما طولب به ، وكانت صيانته أحب إلىّ مما حويته ، فإذا لقيته فعرّفه أنى أورد المال عنه لئلا يورد المال مضعَّفا .»

وانصرفتُ من مجلس أحمد بن خالد ، فلقيت الرجل فى طريق ، وهو محدود ، فسألته عن خبره ، وأخبرته الخبر. فقال : «يا أخى ! وما فى هذا من الفرج ؟ إنما انتقلت من غم إلى رق ! ومتى أقضى إلى هذا الرجل إحسانه إلىّ ؟ والله لوددت أن أمر السلطان نفذ فىّ ولم أتحمل هذه العارفة منه !» .

قال أحمد بن يوسف :

فقال لى هارون : وحضرت بيت ما شاء الله بن مرزوق بعد هذا بأربع سنين فى الوقت الذى توفى فيه ، فاتفق أن كان إلى جانبى رجل قد ألقى بعض ردائه على وجهه وهو يعج بالبكاء والشهيق . ثم كشف وجهه فكان الرجل الذى أورد ما شاء الله عنه الخمسمائة الدينار . فقال : «من الوصىّ من جماعتكم ؟» فقال له الوصى : «هأنذا .» فقال : «عندى لهذا الرجل ــ رحمه الله ــ ألفا دينار وخمسمائة دينار ..» فقلت له : «حدثت بينكما معاملة بعدى ؟» فقال : «لا والله ! ولكنها الخمسمائة الدينار ، صرت بها إليه عند تيسرها ، فقال : وما أعمل بها ؟ تكون عندك إلى أوان حاجتى إليها . فسألته فى شغلها ، فقال : هو مالك أعمل به ما شئت . فلم تزل تنمى وتزيد حتى بلغت هذا المقدار .»



فقال هارون : ووجدتُ ما خلفه ما شاء الله لبناتٍ كنّ معه شيئا نزرا ، فجبرهن الله بذلك المال .

نجرد هذا الخبر من كل المؤثرات اللغوية ونستبقى الهيكل القصصى وحده ، ونحذف الأعلام ونرمز بالحرف «أ» للراوى ، و «ب» للشخص الذى يبتدئ بالمعروف ، و «جـ» للشخص الذى يتلقى المعروف ثم يكافئ عليه (وكذلك نفعل بالأخبار التالية) .

يمكن أن نجرد هيكل هذه القصة كما يلى :

راوى القصة ـ «أ» ـ لا تقتصر مهمته على رواية القصة للمؤلف (ولنا من ثمة) بل يقدم لطرفى القصة ب و جـ المعلومات التى يحتاجان إليها .

١ ـ عامل الخراج يراجع ثبت المصادرة ويأمر باستدعاء المتضمِّن المتأخر عن السداد «جـ» .
٢ ـ المتضمن «ب» يورد المبلغ المطلوب .
٣ ـ «ب» يموت مخلفا بناته فى حاجة إلى المال (تكشف هذه المعلومة الأخيرة فى نهاية القصة) .
٤ ـ «جـ» يدفع إلى البنات المال الذى سدّده «ب» عنه ، وقد ضاعفه بالتجارة .

يبدو هذا الهيكل القصصى مطابقاً للفكرة ، ومرسومًا بطريقة شبه هندسية . فأحداث القصة منحصرة فى خطوات أربع (سنتكلم عن دور الراوى فيما بعد) والخطوتان١ و ٢ تمثلان المعروف المبتدأ و٣ و ٤ تمثلان المكافأة .

الخبر الثالث :

الراوى «أ» مشارك فى أحداث القصة .

١ـ «أ» يقبض على الشيخ الأعرابى «ب» ويصحبه إلى الوالى متهما بتهمة خطيرة .
٢ ـ أعرابى شاب «جـ» يتقدم إلى «أ» و يبذل له مبلغاً كبيرًا من المال ليحل محل «ب» .
٣ ـ «ب» يرفض هذه المبادلة ويبين السبب الذى دفع «جـ» إلى ذلك ، وهو معروف أسداه إليه قديما .
٤ ـ «أ» يروى القصة للوالى ، فيعفو عن «ب» ويستقدم «جـ» ويلحق الرجلين بحاشيته .

هذا الهيكل القصصى يتكون ـ مثل سابقه ـ من خطوات أربع ، ولكن الترتيب عُكس ، إذجاء القسم الخاص بالجزاء قبل القسم الخاص بابتداء المعروف . ويلوح لنا من هذه المقارنة أن التصرف فى ترتيب الأحداث يمكن أن يجدد نشاط السامع (يوفر عنصر التشويق) على الرغم من معرفته المسبقة بمجراها العام . وهذا صحيح ، ولكن هل هو الثمرة الوحيدة لاختلاف الترتيب ؛ ألا يحق لنا أن نتوقع وراء هذا الاختلاف («السنتجمى» كما يقول الأسلوبيون) شيئا من اختلاف المعنى ؟ أو بعبارة أخرى : إذا كان الهيكل القصصى الأول تعبيرًا دقيقاً عن فكرة المكافأة ، فينبغى أن تكون الفكرة هنا مختلفة بعض الاختلاف . على أن الفرق بين الهيكلين لا ينحصر فى هذا الاختلاف «السنتجمى» ، فهناك اختلاف مهم آخر يتعانق معه ويتمثل فى حلول عنصر محل عنصر (اختلاف بارادجمىّ) . فإذا كانت الخطوة ٣ فى هذا الهيكل تقابل بارادجميا الخطوة ٢ فى الهيكل السابق ، فيجب أن نلاحظ أن الخطوة ٣ هنا غيرت المعنى تغييرًا جوهريا لأن «ب» الذى نعرف أنه قدم الإحسان يعلن فى الوقت نفسه أنه غير مستعد لقبول جزاء عليه .

ويبدو من هذه المقارنة أن الهيكل القصصى تجاوز فكرة «الجزاء على الحسن التى اتجه المؤلف ـ ظاهريا ـ إلى إثباتها من خلال هذه القصص ، أى التى كان يمكن أن تعتبر «**النموذج التكوينى**»[8] لقصص هذا القسم جميعها . وإذن فينبغى البحث عن «**نموذج تكوينى**» آخر ، أصدق دلالة على المعنى الكلى لهذه القصص ، بحيث تكون الاختلافات التى تلاحظ فيما بينها ، سواء أكانت اختلافات سنتجميّة أو بارادجميّة فى الهيكل ، أم اختلافات فى السطح اللغوى ، تنويعات فرعية لا تمس النموذج التكوينى الأصلى ، أو بعبارة أخرى : طرقًا مختلفة لتأكيد الفكرة الكلية الكامنة فى هذه القصص .

الخبر الرابع :

الراوى «أ» ـ آمر السجن ـ يقوم أيضاً بدور المحسن «ب» .

١ ـ «أ ب» يسهل لسجين شيخ تقى (جـ) الخروج من السجن لبضعة أيام حتى يسعى فى خلاص نفسه .
٢ ـ «جـ» يفشل فى مسعاه .
٣ ـ «جـ» يعود إلى السجن حتى لا يعرض أ ب للعقاب .
٤ ـ الوالى يعفو عن «جـ» .

لا يقتصر الجديد فى هذا الهيكل على اجتماع الوظيفتين أ و ب ، بل إن طبيعة الأفعال نفسها مختلفة . وتستطيع أن تتبين ذلك إذا تأملت الخطوة ٤ ، التى لا تجد لها نظيرًا فى الأخبار السابقة . فقد كانت القصص السابقة تقوم على حادثين : يمثل أحدهما المعروف المبتدأ ، والآخر الجزاء ، أما هنا فنحن أمام حادث واحد ، والفعل من جانب «ب» و «جـ» كليهما أدل على مركب «الأمانة والثقة» (الثقة تعطى للمؤتمن ، والمؤتمن أهل للثقة) منها على مركب الإحسان والجزاء . أما الفرج الذى تمثل فى الخطوة ٤ فلم يكن بسعى من أحد ، بل أتى على خلاف ما توقعه الجميع .

الخبر الخامس :

هذه قصة على شىء من الطول ، وأهم من ذلك أنها مركبة البناء ، فهى قصة داخل قصة ، وهذا التركيب مألوف فى الأدب القصصى الطبيعى ، ولا تأثير له من حيث دلالة الهيكل القصصى على النموذج التكوينى . ولكنك تستطيع أن تلاحظ من مقارنة الهيكلين اختلافًا بالغ الدلالة :

القصة الأصلية :

راو «أ» لا تزيد مهمته على مصاحبة «جـ» .

١- «ب» كاتب قديم ذو أفضال سابقة (لم تبين) يسعى إلى خلفه «جـ» .

٢ - «جـ» يسعى إلى دار «ب» ويتبين سوء حاله .

٣ - «ب» يروى قصة تبين المكافأة على الإحسان ولو إلى من لا يستحق . (يمكن أن ينظر إلى هذه القصة أيضًا على أنها «مكافأة» لـ «جـ» .)

٤- «جـ» يقضى لـ «ب» حاجاته .

قصة «ب»

١ - «جـَ» مجرم يوشك أن ينفذ فيه حكم الإعدام ، ووراءه أخت ضعيفة .

٢ - «ب» يشفق على الأخت وينقذ «جـَ» ويهربه من البلد .

٣ - «ب» يقع وأخاه فى محنة .

٤ - «جـَ» ينقذ «ب» وأخاه من محنتهما .

القصة الأصلية تبدو شاحبة بجانب قصة «ب» ، وكأن الغرض هو إبراز «الإحسان إلى المسىء» . فهل صحيح أن «فعل الإحسان» فى الحالتين واحد ؟ هل يستوى فى المعنى إحسان «جـ» ، الكاتب العظيم ، إلى سلفه الجليل الذى أخنى عليه الدهر ، وإحسان «ب» إلى «جـَ» المجرم المحكوم عليه بالإعدام ، أو إحسان «جـَ» جزاء «ب» حين وقع فى محنة ؟ بل هل يستوى إحسان «ب» ، وهو فى إبان مجده وسلطانه ، إلى من هم دونه من الكتاب أو إلى قاصديه من أصحاب الحاجات ، وإحسانه هو نفسه إلى ذلك المجرم الذى لم يعلن توبته إلا حين أسلم إلى يد الجلاد ؟ إن هذه القصة ، ببنائها المزدوج ، تتعمد إثبات المفارقة ، ولكن لكى تثبت التسوية فى النهاية عن طريق الجزاء الواحد . وهنا يجب أن يعوِّض القارئ اختلال التوازن بين إحسان وإحسان ، بأن يضيف إلى الإحسان معنى آخر أقوى منه . بعبارة أبسط : إن الإحسان إلى مجرم معتاد الإجرام ، يبدو عليه أنه مطبوع على الشر (كما وصف المجرم فى هذه القصة) لمجرد أنه أظهر التوبة عندما أوشك أن ينفذ فيه القصاص ، يمكن أن يبدو حماقة لا إحسانًا ، ما لم ننسب إلى فاعله قدرًا هائلاً من الثقة بصواب ما يفعل . ولعلنا إذ نهتدى أخيرًا إلى هذه الكلمة «الثقة» نجد «النموذج التكوينى» الحقيقى الذى تنبع منه هذه القصص كلها ، أو المعنى الكلى الكامن وراء أحداثها وشخصياتها (وسطوحها اللغوية أيضًا) .

وسنكتفى بهذه الأخبار التى أوردناها على نسقها ، ونختمها بتحليل **الخبر التاسع** لأنه يؤكد هذا المعنى بطريقة غير منتظرة . فسوف يلاحظ القارئ أنه مختلف عن سائر أخبار الكتاب ، ولكنه اختلاف له دلالة :

الراوى «أ» هو الشخص «جـ» الذى يقع عليه الإحسان .

١ - «أ جـ» يرث عن أبيه التاجر مالاً جليلا .

٢ - «أ جـ» يسرف فى إنفاق المال ، على خلاف ما عوده أبوه .

٣ - «ب ب ب» (أصدقاء أبيه من التجار) يظهرون إعجابهم بطريقته ويدعونه إلى وليمة فى دار أحدهم .

٤ - «ب ب ب» يعاقبون «أ جـ» بالضرب المبرح ليعود إلى سيرة أبيه .

فهذه القصة تبدو خارجة عن نهج الكتاب المعلن ، وهى فى الوقت نفسه تشذ عن المعنى الذى زعمنا أن المؤلف يدور حوله وإن لم يعلنه . ولكنه الشذوذ الذى يثبت صحة النتيجة . فلو أردنا أن نضع لهذه القصة عنوانًا لما وجدنا أليق من كلمة «الغرور» ، والغرور هو الثقة المفرطة ، أو الثقة التى لا تستند إلى ضابط من الحكمة . فلا تفسير لمجئ هذه القصة هنا إلا توضيح المعنى السابق وتحديده .

وبناء على ذلك يمكننا أن نقول إن الهدف الظاهرى ـ ولعله الهدف الواعى ـ من هذه القصص ليس هو ما صرح به المؤلف فى مقدمة كتابه . فإذا كان حين كتب هذه المقدمة فيلسوفًا ، فقد كان حين كتب القصص نفسها فيلسوفًا وفنانا .

لنقل إنه حين بدأ فى قصص هذا القسم الأول كان يفكر على النحو التالى :

إحسان ← جزاء

ولكنه حين أخذ يسترجع مشاهداته ، ويرتب أحداث قصصه ، ويتمثل شخوصها ، جعل فكره يتحرك بطريقة مختلفة ، أكثر حيوية وواقعية :

خوف ← لا خوف ← ثقة[8]

فالتاجر الذى يورد مطالبة زميله (لا ننسى أن التاجر ، وراوى الخبر ، والمؤلف ، هم جميعا شعور واحد متشخص وقت كتابة القصة) لابد أن يشعر بالخوف ، ولو للحظة ، قبل أن يعلن استعداده لهذا الفعل : الخوف أن يضيع ماله ، الخوف أن يحتاج فلا يجد من يعينه ، الخوف أن

تفتقر عياله وتهان كرامته... ولكنه لا يلبث أن ينفى الخوف، فيحل محله نقيضه وهو الثقة. غير أن هذه الثقة تبقى سؤالاً معلقا ـ قد تكون مجرد وهم ـ حتى يأتى القسم الثانى من القصة ليمحو التساؤل، فتستقر حقيقة مؤكدة.

وهكذا، وعلى مقياس أكبر، فى القصص التالية. وتبقى نقطة مهمة، وهى أن الخاتمة فى جميع القصص تصور نجاة أو فرجا، مع أن تسلسل الحوادث يختلف من قصة إلى قصة: فقد يرفض الممتحن مكافأة على المعروف (الخبر ٣) أو لا يوفق المحسن فى تدبيره (الخبر ٤). وهذا يعنى أن «نموذجنا التكوينى» لا يزال ناقصًا. إن هذا النموذج يمكن أن يوحى بنوع من الحتمية فى داخل النموذج نفسه: بمعنى أن تحريك الخوف لابد أن يلاشيه، وتحريك حالة اللا خوف لابد أن يؤدى إلى ثقة. ولكن المثالين السابقين يثبتان خطأ هذا الفهم. فالحركة الداخلية للنموذج (أى سعى الفاعلين أنفسهم) لم تؤد إلى النتيجة الإيجابية التى وصلنا إليها فعلا. لقد وقفت تلك الحركة فى منتصف الطريق، ومع ذلك تحققت النتيجة. وهنا يجب أن نقدر أن ثمة قوة خارجية تدفع هذا النموذج فى طريقه الطبيعى إذا توقفت حركته الداخلية، أى أن ثمة إيماناً بخيرية الوجود يحفظ لهذا النموذج فاعليته.

إذا كان التحليل الذى قدمناه لقصص القسم الأول مقنعاً، فقد لا يحتاج القارئ إلى أن نكرره فى القسمين الثانى والثالث. ولكننا نكتفى بأن نثبت «**النموذج التكوينى**» لكل من القسمين، وللقارئ أن يتتبع صحته بقراءة القصص على نحو ما فعلنا:

القسم الثانى (المكافأة على القبيح): لعلنا لا نخالف التسمية الأصلية إلا بمزيد من التحديد، ثم بتبين المرحلة الوسطى، التى تمثل ـ فى حركة القصة ـ نقطة الانكسار أو ما يسميه أرسطو «الانقلاب»

ظلم ← لا ظلم ← قصاص (عدل)

القسم الثالث (حسن العقبى):

ياس ← لا يأس ← فرج (أمل)

على أن التفسير الداخلى لقصص «المكافأة» لا يتم إلا بتفسير خارجى، اجتماعى، يوضح قيمة هذه المعانى. فلماذا اختار الكاتب المصرى ـ أصلا ـ أن يدير قصصه حول معانى الخوف والظلم واليأس، ليحيلها ـ فى عالمه الفنى ـ ثقة وعدلاً وأملا؟ لعلنا لا نحتاج إلى إطالة القول عن مظالم تلك العهود. لقد تغلب جند الترك على الخلافة، وكأنهم عدوا البلاد وما فيها غنائم حرب، وأهلها سبيا وأسرى، فنعموا بخيرات الأرض واستعبدوا أهلها، وسجنوا وعذبوا وسفكوا الدماء. وكانت بجانبهم أسر من أهل التجارة والمال تملقوهم وأعانوهم على ظلمهم (كالماذرائيين الذين كانوا وزراء الطولونيين ثم وزروا لأعدائهم من بعدهم) أو اكتفوا بمداراتهم حفاظاً على نعمتهم وضنا بكرامتهم، وعلماء أفتوا بطاعة «ولى الأمر» ولكنهم لم يستطيعوا أن يغمضوا فى أمور دينهم، فلقى خيارهم من العنت مثل ما لقيه الخصوم والمنافسون.

عاش أحمد بن يوسف فى عصر الطولونيين وعاش طويلاً بعده. وكان حكم الطولونيين ـ بالقياس إلى من سبقوهم ومن تلوهم من الولاة ـ رحيما عادلاً، فعرفَ الناس شيئا من الهدوء والأمن. وقد ذكر مؤرخو أحمد بن طولون أنه كان منذ مطلع شبابه ساخطاً على طريقة نظرائه من الجنود الترك، حتى قال يومًا لأحد أصحابه: «**يا أخى! إلى كم نقيم على هذا الإثم مع هؤلاء الموالى!**»[9] وقالوا إنه لما ولى مصر أسقط «المظالم» ـ أى الضرائب التى كانت تجبى بغير حق ـ فقال له كاتبه ـ المدرّب على هذه الأمور ـ بعد أن سأله الأمان: «يعلم الأمير أن الدنيا والآخرة ضرتان، والشهم من لم يخلط إحداهما بالأخرى... ولو كنا نثق بالنصر وطول العمر لما كان شىء آثر عندنا من التضييق على أنفسنا فى العاجل لعمارة الآجل، ولكن الإنسان قصير العمر، كثير المصائب والآفات!»[10] ورووا الكثير عن صدقات أحمد بن طولون وبره. ومع ذلك فقد جمع لنفسه ثروة ضخمة، قالوا إنه خلف فى خزائنه من الذهب النقد عشرة آلاف ألف دينار، ومن المماليك سبعة آلاف مملوك... ومن... ومن...

وكان حاد الطبع شديد الانتقام، لا يرعى حرمة كبير، أمر آخر عهده بحبس قاضى مصر بكار بن قتيبة لأنه أبى أن يفتى ـ كما أمره أحمد بن طولون ـ بخلع بيعة عدوه الموفق ولى عهد الخلافة. ولم يكتف بذلك حتى طالبه برد الراتب السنوى الذى كان يدفعه إليه، فما كان من العالم الزاهد إلا أن رد إليه أكياس المال بختمها الذى بعثها به.

أما الترف الخرافى الذى تمتع به ابنه خمارويه، فقد أصبح مضرب الأمثال فى التاريخ. على أن السنوات التى أعقبت حكم الطولونيين كانت سوداً على أهل مصر. يقول صاحب «النجوم الزاهرة» عن أحد حكام ذلك العهد: «وزالت دولته وروحه بعد أن أفسد أحوال الديار المصرية وتركها خراباً يباباً من كثرة الفتن والمصادرات. (قلت:) وأمر محمد هذا من العجائب، فإنه أراد أخذ ثأر بنى طولون والانتصار غيرة على ما وقع من محمد بن سليمان الكاتب من إفساده الديار المصرية، فوقع منه أيضاً أضعاف ما فعله محمد بن سليمان الكاتب»[11]

كيف لا تكون تلك الأيام أيام خوف وظلم ويأس؛ ولكن قصص «المكافأة» ـ مع أن بعضها يشير إلى تلك الأحداث العامة ـ تثبت الصورة البشعة لتنقضها، كما هو شأن الفن. وقد تكون قصص «المكافأة» كلها حقائق، ولكن عالم «المكافأة» يظل عالمًا فنيا، لأن الكاتب إن لم يخترع فهو يختار. وهل أحصى ابن يوسف قصص الذين عاشوا وماتوا ضحايا الخوف والظلم واليأس؟

وإذا قلنا إن عالم «المكافأة» هو عالم فنى، فليس معنى ذلك أيضاً أنه عالم كاذب. بل إن صدقه أعظم من الحقيقة نفسها. فحين لا يملك الإنسان تغيير الواقع بالفعل، يغيره بالكلمة الفعل. ويبقى حلم العدالة، ويقين النصر، قوة للمعذبين والمظلومين والشهداء.

* * *

أما «السطح اللغوى» (أو «الأسلوب» بالمعنى الضيق لهذه الكلمة) فى قصص «المكافأة» فلعل أهم ما يميزه هو دور الراوى. ومن المفارقات العجيبة أن القارئ لا يكاد يلحظه، مع أنه عمود القصة. والنقاد البنيويون يشبهون الراوى فى القصة بصوت، ولكنه فى هذه القصص عين، ولذلك لا يشعر القارئ بوجوده، مع أنه لا يرى القصة إلا من خلاله. بل إن القارئ لا يشعر بأى «أصوات» أخرى فى هذه القصص، مع أنها مليئة بالحوار المحكى، ولكنك لا تجد فيها أى صوت مميَّز. ولا يمكنك أيضا أن تقول إن هذا الحوار هو كلام المؤلف ـ الراوى. فأنت مع هذا المؤلف ـ الراوى مشغول دائماً باكتشاف الحقيقة أو تلقيها كما ترد عليك فى الحياة، جزءًا جزءًا: مرة من أولها ومرة من وسطها ومرة من آخرها ومرة من أطرافها. مرة بأسماء الأشخاص ـ إن كانوا من الأعلام المعروفين أو بقوا فى الذاكرة وإن لم يكونوا أعلاما، ومرة بأوصافهم فقط، إن كانت أسماؤهم قد نسيت. وهذا التسلسل الطبيعى للأحداث يشعرك أنك فى قلبها، وهذا العرض الطبيعى للأشخاص يشعرك أنك معهم. ولذلك تكتفى بالقليل من الوصف أو السرد أو الحوار.

اقرأ الخبر الثانى الذى نقلنا نصه. أو اقرأ هذه الجمل السبعة التى قدم بها المؤلف خبره الخامس:

«انتظرت أبا عبد الله الواسطى كاتب أحمد بن طولون فى داره، حتى رجع من عند أحمد بن طولون، فأوصل إليه بعض الحجاب ثبت من وقف بالباب، فرأى فيه إسماعيل بن أسباط، فسأل عنه، فقيل له: وقف بالباب طويلا و انصرف».

لم يرد فى هذه الجمل السبع إلا وصف واحد: «**كاتب أحمد بن طولون**». ولكنه كاف لأن تعرف تفسير هذا الفعل الأول: «**انتظرت**». فالانتظار لا يكون إلا لرجل خطير. وستجمع لك كلمات «**الثبت والباب والحجاب**» كل ما تحتاج إليه لتتخيل المشهد بمن فيه من أصحاب الحاجات. وستعرف من كلمتين «**فسأل عنه**» أن إسماعيل بن أسباط ـ إن لم تكن سمعت أو قرأت عنه ـ إنسان جدير بعناية خاصة، وأنه ـ لابد ـ نزل به ما أحوجه إلى ثبت الوقفة. وستعرف من الجواب المختصر أيضًا أن الرجل على شيء من الإباء وعزة النفس.

لهذا قلت لك إن الراوى عين وليس صوتاً. فهو متى بدأ يقص عليك الخبر امتنع عن أن يعلق عليه برأى، حتى أنه إذا وصف عاملاً ظالما لم يزد على أن قال: «حضرت مصدِّقاً (جابيا) شديد الاستحلال، بعيدًا من الرأفة» (الخبر السادس من القسم الثانى) وهو وصف يوشك أن يكون موضوعيا صرفا. وإذا حكى كلمة لحاكم جبار تستنزل غضب الله اكتفى بقوله: «فارتعت من الكلمة» (الخبر الثالث عشر من القسم الثانى).

وتترتب على هذه الخاصية الجوهرية للأسلوب ظاهرة مهمة، وهى أن الشخصيات تقوم هى نفسها بشرح دوافعها:

«يا أخى! أمر فى رجل يجرى مجرانا فى معاشنا بما لم أطق والله احتماله، وعندى ضعف ما طولب به، وكانت صيانته أحب إلىّ مما حويته.» (الخبر الثانى).

«يحسن بشيخ مثلى أن يتربّح فى المعروف؟»

«فإن عارا ونقيصة على الكريم أن يموت وعليه دين من ديون المعروف» (الخبر الثالث).

«ومن جمالنا فيما أفضى إلينا أن نحسن خلافة من تقدمنا، وأن نراهم كالآباء المستحقين البر من أولادهم.» (الخبر الخامس).

وهذه سمة تباعد بين قصص «المكافأة» ومعظم القصص القصيرة الحديثة. ولكنها سمة مكملة لأسلوب «المكافأة» الهادئ المقتصد. وهو أسلوب مناسب كل المناسبة للروح الرواقية التى تشيع فى القصص. هذه الروح تجعلنى أتردد فى تسمية أخبار أحمد بن يوسف قصصًا قصيرة بالمعنى «**الانطباعى**» الذى تحدثت عنه آنفا. ولكن هل نحتاج حقاً لمثل هذه التسمية؟ إن القصة القصيرة «**ذات الانطباع**» لم تعرف إلا بعد «المكافأة» بقرابة ألف عام، وحسبنا أننا مازلنا نستطيع أن نتعلم من قصص «المكافأة».

هوامش

(١) «فصول»، المجلد الثانى، العدد الثانى «الرواية وفن القص» ص ١١ ـ ٢٠.

(٢) «المجلة» يولية ١٩٦٨، فى مقال عن أحمد حسن الزيات؛ الرؤيا المقيدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨، ص ١٨٥.

(٣) Gérard Genette: Genre, «Types», modes (Poétique 32, Novembre 1977) p. 413.

ويورد «جينيت» اصطلاحًا آخر لجوتة: «الأشكال الطبيعية»، ويفسرها بأنها «كيفيات الحديث» (ص ٤١٧ ـ ٤١٨).

(٤) René Wellek and Austin Warren: Theory of Literature (New York, 1948) p. 152.

(٥) Roland Barthes: S/Z (Paris, eds. du Seuil 1970) p. 12.

(٦) القصة القصيرة فى مصر: دراسة فى تأصيل فن أدبى (القاهرة، دار المعرفة، الطبعة الأولى ١٩٦٩).

(٧) أحمد بن يوسف: المكافأة، تحقيق محمود محمد شاكر (القاهرة، المكتبة التجارية ١٩٤٠.

(٨) أنظر:

Claude Bremond: Logique du Récit (Paris, eds. du Seuil, 1973) «Le Modèle Constitutionnel» de a. j. Greimas, pp. 81-102.

(٩) ابن تغرى بردى: النجوم الزاهرة (القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف...) جـ ٣ ص ٤.

(١٠) المصدر نفسه، ص ٩.

(١١) المصدر نفسه، ص ١٥٤ ـ ١٥٥.

الخصائص البنائية للأقصوصة

صبرى حافظ

ما أصعب الحديث النظرى عن فن الأقصوصة ، هذا الفن الأدبى البسيط المراوغ الملىء بطاقة شعرية مرهفة وقدرة فائقة على تقطير التجربة الإنسانية والقبض على جوهر النفس البشرية والتعبير عن صبواتها ومطامحها وأحزانها ببساطة ويسر آسرين . وما أيسر الانطلاق من مصادرة مبدأية تفترض أن الأقصوصة فن راسخ المعالم محدد القسمات واضح المقومات وأن ما نحتاج إليه هو تناول الأقاصيص ذاتها فى دراسات تطبيقية ضافية . غير أن كل دراسة نظرية ، برغم تحاشيها لصعوبات التحديدات النظرية ، تنطلق من مجموعة من المسلمات النظرية التى تحتاج إلى كثير من التأمل والتمحيص والتى تساهم بميوعتها وغموضها فى تسطيح الدراسة التطبيقية وضمور حصادها .

وإذا كان النقد العربى يفتقر إلى الدراسات النظرية عموما ، فإن الدراسات النظرية فى مجال الأقصوصة توشك أن تكون غائبة عنه تماما ، بل تعد من الدراسات النادرة فى النقد الإنسانى . وعلاوة على ذلك الغياب الكلى نجد أن النقد العربى لم يستقر على مصطلح ثابت لهذا الفن القصصى . فبينما رسخ مصطلح الرواية فى النقد العربى نجد أن عدداً كبيرا من الدارسين لا يزال يتذبذب بين مصطلحى الأقصوصة والقصة القصيرة للدلالة على مايعرف فى الإنجليزية باسم Short Story وفى الفرنسية Conte . ومن الواضح أننى أوثر مصطلح الأقصوصة ، ليس فقط لإيجازه وسماحه باشتقاق صفة (أقصوصى) وهى مطلوبة فى أى دراسة نقدية وملاءمته للتعبير بكفاءة عن طرق هذا الفن من أقصوصة قصيرة Short Short Story أو Very Short Story إلى أقصوصة طويلة Long Short Story دون اللجوء إلى تكرار ممجوج لو آثرنا اصطلاح القصة القصيرة فتصبح الأولى القصة القصيرة القصيرة أو القصة القصيرة جداً ، أو تقابل مستهجن إذا ما أشرنا إلى القصة القصيرة الطويلة . ولكن ـ أيضا ـ لأن مصطلح القصة القصيرة يحمل ميسم الترجمة الواضحة من الإنجليزية التى تفتقر إلى صيغ التصغير ومن هنا تحتاج إلى كلمتين حيث تكتفى العربية بكلمة واحدة ، ولأن لهذا المصطلح كلمة واحدة فى الفرنسية Conte وأخرى فى الألمانية Kurzgeschichten وإن كانت مركبة . فلماذا يصر الكثيرون على استخدام الترجمة الحرفية للاصطلاح الإنجليزى ؟

لكنه مصطلح ، كغيره من المصطلحات التى تتكرر كثيرا فى نقدنا العربى دون تدبر أو تمحيص . ولا جناح على نقدنا العربى إن آثر مصطلحا بعينه أو ترددت فيه كثيرا تعبيرات الأقصوصة الفنية أو الرواية الفنية .. إلى آخر هذه التعبيرات الشائعة ، شريطة أن يكون للمصطلح أو التعبير النقدى دلالة اصطلاحية راسخة يتفق عليها القارىء والكاتب والناقد جميعا . ومن هنا يستطيع الجميع التمييز بين الغث والثمين فى هذا الميدان وفقا لمعايير واضحة تتيح للنقد أن يبتعد عن الحيف وأن يتنزه عن الهوى وأن يقترب من دقة الدراسات المعيارية التى يمكن الاعتداد بها والتعويل على نتائجها .

ولا شك فى أن هناك عدداً من الدراسات النقدية العربية الجادة التى حاولت التأصيل لهذا الفن المراوغ العصى على التأطير منذ أصدر يحيى حقى دراسته الرائدة «**فجر القصة المصرية**» إلى الآن[1] . غير أن معظم هذه الدراسات قد وقعت فى أسر رؤية يحيى حقى الرائدة وتخطيطه المنهجى بالصورة التى يمكن معها اعتبار بعضها مجرد حاشية موسعة على «**فجر القصة المصرية**» ، بينما نجد أن عدداً كبيرا منها كان مجموعة من المقالات أو المحاضرات التى جمعت بعد تراكمها فى كتاب . وقد افترضت معظم هذه الدراسات أن فن الأقصوصة الذى تتناوله بالدراسة والتحليل فن واضح المعالم بيّن الحدود جلى الخصائص والمقومات . وهذا شىء لا يزال النقد الغربى يشكو من الافتقار إليه ومن ندرة الدراسات الجيدة التى ترسم الحدود النظرية لهذا الفن الأدبى . ناهيك عن النقد العربى الذى لا يزال ـ إلى حد كبير ـ عالة على النقد الأوروبى فى مجال الدراسات النظرية على وجه الخصوص ، والذى يتفشى فيه الكسل العقلى ، ويفتقر إلى الاجتهادات النظرية الخلاقة .

ولا يمكن إرجاع غياب النظرية النقدية الخاصة بالأقصوصة العربية إلى حداثة هذا الفن ، لأن عمر الأقصوصة فى أدبنا العربى يناهز عمرها فى عدد من الآداب الأوروبية الأخرى . «فلم يحظ مصطلح الأقصوصة نفسه باعتباره مصطلحا يدل على جنس أدبى معين بمكانة رسمية فى لغة القارىء الإنجليزى حتى أدرج قاموس أوكسفورد الإنجليزى هذا المصطلح فى ملحق عام ١٩٣٣»[2] . وكانت الأقصوصة المصرية قد نجحت قبل هذا التاريخ بسنوات عديدة ، وبفضل الجهود المرموقة للمدرسة الحديثة ، فى جعل الأقصوصة مصطلحا أدبيا معترفا به فى دوائر المثقفين . كما تمكنت عام ١٩٢٩ من إنتاج عدد من النماذج التى تعد قمة فى النضج وذروة لمرحلة التكوين والتبلور التى تمتد منذ محاولات **عبد الله النديم** الأولى ، وخاصة فى مجموعة محمود طاهر لاشين «**يحكى أن**» التى تعد إحدى قصصها «**حديث القرية**» نموذجا ممتازا فى هذا المضمار .

ولا تزعم هذه الدراسة لنفسها القدرة على رأب هذه الثغرة الكبيرة أو تقديم تعريف نظرى شامل للأقصوصة ، لأنها تسلم بداءة أن أىّ فن إبداعى حقيقى يستعصى بطبيعته على التعريفات الجامعة المانعة ، ويأبى أن تحتويه أية قوالب جامدة . ولكنها تطمح كأى محاولة فى النقد النظرى إلى استقراء واقع الأقصوصة العربية ، وإلى تقصى بعض خصائصها البنائية والجمالية والتعرف على بعض القضايا الفنية الهامة التى تطرحها مسيرة هذه الأقصوصة النوعية ، وتفاعلاتها المتميزة مع الواقع الذى صدرت عنه واستهدفت التعبير عنه والتوجه إليه . ومن هنا فإنها لا تدعى طرح أية نظريات شاملة فى هذا المجال ولا حتى محاولة الوصول إلى تعريف لبعض عناصر العمل الأقصوصى الأساسية وإنما كل همها هو التعرف على ملامح هذه العناصر ، وطبيعة عملها داخل العمل الأقصوصى ، ونوعية التحولات التى جرت عليها على أيدى بعض كتاب الأقصوصة العربية . وستحاول أن تحقق ذلك بالاستفادة من إنجازات النقد الأدبى الغربى فى هذا المجال من ناحية ، ومن كشوف القصاصين العرب وإنجازاتهم الفنية والمضمونية من ناحية أخرى .

البدايات وازدواج المنابع .

لابد أن نشير بداءة إلى أن هناك فارقا كبيرا بين الحديث عن الأقصوصة كمصطلح نقدى يشير إلى جنس أدبى بعينه ، وينطوى استعماله على التسليم الضمنى ببعض منطلقات نظريات الأجناس الأدبية ، وهى نظريات أخذت تتعرض مؤخرا للكثير من عواصف الهجوم[3]، وبين مصطلح القصة الذى يغطى كل صيغ النشاط القصصى . فلا يمكن بأى حال من الأحوال «تناول تاريخ القصة الطويل عبر مراحلها المتباينة من أسطورة وخرافة وأمثولة ونادرة وحكاية وقصة مصورة إلى ما يسميه أبسط المخبرين الصحفيين المحليين بحادثة أو قصة جيدة ولا حتى التعرف على بدايات مثل هذا التاريخ . أما تاريخ الأقصوصة التى نعرفها الآن فليس طويلاً على الإطلاق وإنما بالغ الإيجاز[4] » . وما يقوله **بيتس** عن الأقصوصة الغربية والقصة صحيح إلى حد كبير بالنسبة للقصة العربية . ليس فقط لأن تاريخها وثيق الارتباط بتاريخ الأقصوصة الغربية و مشابه له إلى حد كبير ، ولكن أيضا لأن هناك تمايزا واضحا بين مفهوم الأقصوصة كجنس أدبى محدد وغيره من أشكال القص العديدة التى عرفتها المنطقة العربية التى تعتبر بعض شعوبها من أول الأمم التى استخدمت الصيغ القصصية فى الأغراض الدينية والاجتماعية وغيرها . بدءا من حكاية الفلاح الفصيح وقصص البرديات القديمة ونصوص الأهرام والأساطير الفينيقية والسومرية والبابلية حتى القصص القرآنى والنوادر وقصص الأمثال وحكايات البخلاء والمقامات وغير ذلك من أشكال السرد القصصى القصيرة .

ومع أن الأقصوصة العربية الحديثة تتميز عن أشكال القص السابقة عليها فإننا لا نستطيع القول بغياب الصلة بين هذه الأشكال القصصية الأولى والأقصوصة العربية الحديثة فى صورتها الراهنة . ليس فقط لأن التراث القصصى القومى والإنسانى يشكل جزءا هاما من ثقافة الكاتب والقارىء العربى على السواء ويؤثر بصور متعددة ، مباشرة وغير مباشرة ، على إنتاجه للأقصوصة أو تلقيه لها ، ولكن أيضا لأن هذه الأشكال القصصية الباكرة تلعب دورا فعالاً فى صياغة التقاليد والمواضعات القصصية التى تقوم بدورها بتحديد مفهوم الأقصوصة الحديثة وبلورته وتطويره . ولأن ازدواج الروافد الثقافية بالنسبة للقصة العربية عموما ، والأقصوصة العربية خصوصا ، وصدورها من منبعين منفصلين : أحدهما تراثى دفع الكثيرين إلى القول بنظرية انحدار الأقصوصة العربية الحديثة من أصلاب المقامات العربية وقصص النوادر وحكايات البخلاء . والآخر غربى حدا ببعض الكتاب إبان بدايات هذا الجنس الأدبى الباكرة إلى توقيع أعمالهم باسم «**موباسان المصرى**»[5] ، ودفع بعض النقاد إلى دعوة بعضهم باسم تشيكوف المصرى أو السورى .. الخ . أقول إن ازدواج المنابع هذا قد ترك بصماته على شكل الأقصوصة ولغتها وجمالياتها ، كما طرح فى ساحتها منذ البداية قضية لم تعرفها الأقصوصة الغربية ، وهى قضية تبرير الذات (أى تبرير هذا الجنس الأدبى لذاته) والبحث عن الجذور . ولوجود هذه القضية فى وعى الشكل الأقصوصى دور ملحوظ فى ظهور عدد من الملامح والخصائص

التى اتسمت بها الأقصوصة العربية على مد رحلتها مع النمو والتطور .

وتكتسب ظاهرة ازدواج المنابع تلك أهميتها الأساسية عند مناقشة قضية بدايات الشكل الأقصوصى العربى فى ضوء مناهج علم اجتماع الأدب التى تهتم بالتفاعل الجدلى الخلاق بين الشكل الفنى والواقع الحضارى الذى صدر عنه بكل روافده الاجتماعية والثقافية ، وبطبيعة القارىء الذى يستهلك حصاد هذا الجنس الأدبى ويساهم فى ازدهار بعض تياراته أو الإجهاز على إطلالات بعضها الآخر أو تعويقها . ذلك لأن مناقشة قضية البدايات بهذه الطريقة المعيارية ستخرج بنا من تبسيطات انحدار الأقصوصة من أصلاب المقامة ومحاولاتها القسرية لتبرير شكل فنى مستقل بالرجوع إلى شكل آخر ظهر وتبلور ، تعبيرا عن رؤى وقضايا مغايرة ، وتلبية لاحتياجات جمهور مغاير له تقاليده ومواضعاته الثقافية ، ومن ثم حساسيته الأدبية المختلفة . كما أنها ستنقذنا من براثن الادعاء بأن الأقصوصة فن أوروبى مستورد يمد جذوره فى الثقافة الأوروبية وليس له آية جذور فى تراثنا العربى الذى يعتبر تراثا شعريا بالدرجة الأولى . وهو ادعاء غاب عنه حداثة الأقصوصة كشكل أدبى مستقل فى التراث الغربى ذاته . إذ لا تعود بها أكثر المصادر إسرافا فى المغالاة فى إضفاء طابع القدم عليها إلى أبعد من القرن الماضى بأى حال من الأحوال ، وكتابات إدجار الآن بو (١٨٠٩ – ١٨٤٩) ونيقولاى جوجول (١٨٠٩ – ١٨٥٢) . وهى بدايات أقدم قليلا من بدايات الأقصوصة العربية ، كما أنها عانت مثلها من تعسر الولادة وطول فترة النضج والتبلور .

التحولات الثقافية والحضارية وجمهور القراء :

وبمناقشة بدايات الأقصوصة العربية فى ضوء التحولات الثقافية والحضارية التى اعترت المجتمع العربى منذ بدايات عصر النهضة إلى تبلور المحاولات الباكرة التى حاولت تحديد الرقعة الفنية والمضمونية التى تغامر فى أرضها الأقصوصة العربية ، نخرج بالمناقشة من حيز هذه التبسيطات . كما أن التعرف على دور هذه التحولات فى خلق قارىء من نوع جديد يتطلع إلى أشكال تعبيرية جديدة قادرة على أن تهب حاجاته وأحاسيسه المبهمة الشكل والمعنى ، يفسر لنا الكثير من الخصائص الفنية والمضمونية التى اتسمت بها الأقصوصة العربية فى مرحلة تطورها المختلفة ، سواء أكانت هذه الخصائص ثابتة أم مؤقتة ومتحولة .

وإذا كان معظم دارسى الأدب الحديث يعودون إلى سنوات الحملة الفرنسية القلائل ، إلى لحظة المواجهة – الصدمة بين الحضارتين الشرقية والغربية عند تحديدهم لبدايات عصر النهضة ، ولخلفيته ودوافعه الثقافية ، فإن هذه العودة ذاتها تشير إلى أهمية مسألة ازدواج المنابع تلك ، وإن لم تتناولها مباشرة أو تتعرض للقضايا التى تنبثق عنها . ويغفل كثير من الذين يحددون هذه النقطة باعتبارها نقطة الانطلاق فى مرحلة النهضة الحديثة التعرف على الأثر الذى تركته طبيعة هذه المواجهة المعقدة على الأدب الحديث نفسه . خاصة أن معظم هؤلاء ينطلقون من مصادرة منهجية مؤداها أن عملية النهضة أو التحديث هى فى جوهرها عملية تغريب ، ومن هنا يبحثون عن جذور الأشكال الأدبية ، أوحتى المضامين الأدبية فى الغرب نفسه . ناسين أو متناسين أهمية الجدل العميق والمستمر بين الأدب والواقع والذى يتم على مستوى الشكل الأدبى بقدر ما يتحقق فى المضامين والموضوعات الأدبية ذاتها .

وإذا كانت المواجهة – الصدمة قد بدأت بتلك الدهشة الموحية التى عبر عنها الجبرتى فى كتابه العظيم **«عجائب الآثار فى التراجم والأخبار»** يحمل دالة مثل **«ومن أغرب مارأيته»** و **«من غريب أمورهم»** و **«لهم فيه أمور وأحوال وتراكيب غريبة ينتج منها نتائج لا تسعها عقول أمثالنا»** [٦] .. الخ . فإنها سرعان ما دخلت طور التمحيص والتدقيق والنضوج فى كتاب الطهطاوى الهام **«تخليص الإبريز فى تلخيص باريز»** . بل إن من يتناول طبيعة هذه الدهشة الأولى بشىء من التأمل والدراسة يجد أنها اختلطت بقدر ملحوظ من الترفع الذى يخفى فى طواياه رفضا خفيا ، أو انزعاجا من احتمالات الاضطرار إلى قبول بعض ما تقدمه هذه الحضارة الغريبة ، التى أقحمت نفسها عنوة على الواقع العربى الطالع من قوقعة التخلف العثمانى . وليس غريبا أن أكثر المقدرين لقيمة الأفكار الفلسفية والسياسية والدستورية والعلمية والاجتماعية التى جاءت بها الحملة الفرنسية إلى مصر كانوا من أشد الرافضين للاحتلال الفرنسى ومن أشرس المناوئين له وأنشط العاملين على طرده من البلاد ، وهو ماتم لهم فى فترة وجيزة لم تزد على ثلاث سنوات . ويجب أن نضيف هنا أن المثقف العربى قد وجد نفسه منذ لحظات هذه المواجهة الأولى وسط بوتقة الأحداث السياسية ، بالصورة التى امتزج فيها عنده العمل الثقافى بالعمل السياسى . «لأن مثقى الدول النامية يدركون أن مهمتهم الأساسية هى خلق الدولة القومية بالصورة التى يتحد فيها لديهم النضال السياسى بالمهات الثقافية ... ومن هنا فإن المؤسسة الثقافية دائما ما تنطوى عندهم على رؤى ومطامح سياسية» . [٧] وهذا التداخل بين العناصر الثقافية والسياسية فى رؤى مثقفى البلاد النامية له أثر كبير على أشكال ومضامين أعمالهم على السواء . وقد أثر ذلك على الأقصوصة العربية كما أثر على غيرها من النشاطات الأدبية والثقافية .

ونعود مرة أخرى إلى جدل التأثر بالأفكار الوافدة مع الحملة الفرنسية ، ورفض الوجود الفرنسى ذاته لنجد أن أهم ما قدمته هذه المواجهة-الصدمة هو إحياؤها للروح الوطنى وإيقاظها للضمير القومى بعد سبات طويل . [٨] وقد كان لكلمات نابليون فى منشوره الأول دور يفوق ما أراده بها من أن تكون مجرد كلمات إنشائية طيبة تتملق مشاعر المصريين وتبرر مجىء الفرنسيين إلى مصر . فقد لمست هذه الكلمات وتراً حساساً فى نفوس المثقفين المصريين وخاصة تلك العبارة التى تقول **«ولكن بعونه تعالى من الآن فصاعدا لا ييأس أحد من أهالى مصر عن الدخول فى المناصب السامية ، وعن اكتساب المراتب العالية ، فالعلماء والفضلاء والعقلاء بينهم سيدبرون أمورهم ، وبذلك يصلح حال الأمة كلها»** . [٩] فى هذه العبارة اعتراف هام بدور المثقف وإشارة صريحة إلى حيوية هذا الدور وضرورته . وهى إشارة بلورت ملامح الوعى المبهم الذى كان موجودا بالفعل قبل وفود نابليون ولكنه كان يفتقر إلى الشرارة التى تطلقه أو الصياغة التى تمنحه الشكل والمغزى .

ومن هنا اتضح . منذ البدايات الأولى لهذه المواجهة – الصدمة أن ماتنشده شىء وما ينتج عنها شىء آخر ، إذ فجرت سخط المصريين من

حيث أرادت استمالتهم وفثء غضبهم . وإن تقدير أهمية المؤثرات الغربية لا يعنى بأى حال من الأحوال الاستسلام لها ، بل يتطلب بالدرجة الأولى مقاومتها حتى تتحقق الاستفادة الحقة منها . ومن جدل هذه المتناقضات برزت الطبيعة النوعية الخاصة للنهضة العربية التى كانت تأخذ عن الغرب ، كارهة أو حذرة أو خجلة ، وتريد فى جميع الحالات أن تسربل هذا الأخذ برداء من الاجتهاد أو محاولة التأصيل ، مبررة ذلك مرة بأن للجديد جذورا فى تراثنا القديم ، أو بأنه بعض من بضاعتنا التى ردت إلينا .

ومهما كانت نوعية هذه المبررات وقدرتها على الإقناع فإنها لا تعدو أن تكون نوعا من الشقشقة المتفقهة ، أو على أحسن الفروض التأويلات أو التمرينات العقلية العقيمة إذا ما قورنت بصلابة نتائج أى دراسة تستخدم مناهج علم اجتماع المعرفة فى محاولة تفسير هذه النهضة الثقافية أو تعليل ظهور الأجناس الأدبية الجديدة التى انبثقت عنها . فليس مقبولاً إرجاع ظهور الأجناس الأدبية الجديدة إلى جذور تراثية مهجورة وتجاهل دور التغيرات والتحولات الثقافية التى انتابت الواقع العربى وساهمت فى تغيير الذوق الأدبى وفى انبثاق حساسية فنية جديدة . فقد انتابت عقول المثقفين العرب فى عصر النهضة «نفس التحولات والتغيرات التى تعرضت لها مدنهم وتناولت تاريخهم » .[١٠] ولذلك لا نستطيع إغفال الدور الذى لعبته عملية التمدين العمرانية فى القرن الماضى حيث ازدهرت مدن عربية كثيرة كالقاهرة والإسكندرية وبغداد وبيروت ودمشق وتضاعف عدد سكانها فى تغيير رؤى مثقفى هذه المدن وفى مواجهتهم بتحديات ومشاكل جديدة . فإذا أخذنا مصر على سبيل المثال سنجد أنه «بين تعدادى ١٨٨٢ و ١٨٩٧ نمت المدن التى يزيد عدد سكانها على ٢٠ الف نسمة بنسبة ٦٨٪ بينما زاد السكان عموما بنسبة تقل عن ٤٣٪ وفى عام ١٨٩٧ شكلت هذه المدن ١٣ر٦ ٪ من تعداد سكان مصر»[١١] . وما إن جاءت عشرينات هذا القرن حتى أصبح سكان المدن أكثر من ١٨٪ من المجموع الكلى للسكان . واستمر هذا التيار فى النمو حتى أصبحت القاهرة وحدها الآن مقام أكثر من ٢٠ ٪ من سكان مصر ، وأصبح حوالى ٥٠ ٪ من السكان جميعا يعيشون فى المدن .

وبمسح سريع لبدايات الأقصوصة المصرية سنجد أن عالم المدينة قد احتل مكان الصدارة فيها بشخصياته ومشاكله وقضاياه . وأن حجمه فى عالم الأقاصيص يفوق كثيرا حجمه فى الواقع . وليس هذا بغريب لأن قراء هذه الأقاصيص كانوا فى الغالب الأعم من سكان المدن ، حتى ولو كانوا من القادمين إليها من الريف .

ولا يمكننا أيضا تجاهل دور التغيرات الجذرية التى انتابت نظام التعليم منذ عصر محمد على (فى مصر) والتى بلغت ذروتها فى عصر إسماعيل فى خلق مثقف جديد وقارىء جديد له تطلعاته وهمومه وقدراته المتميزة . أو الإعراض عن دور الصحافة فى تغيير جمهور القراء كميا وكيفيا وفى تحوير وتعديل توقعاته وقاموسه واهتماماته . أو إغفال دور النهضة الثقافية الشاملة التى عاشتها مصر فى عصر إسماعيل ، حيث أصبحت المكتبة والمطبعة والمدرسة والصحيفة والمسرح من أدوات العصر الأساسية ، التى ساعدت على ظهور قارىء جديد ، ومن ثم استحداث أشكال جديدة من الكتابة تلبى احتياجات هذا القارىء المتغيرة .

وقد تميزت هذه الفترة التى جرت فيها تغيرات الذوق الأدبى والحساسية الفنية بنوع من التعايش بين مرحلتين غير متعاصرتين عادة من مراحل علاقة الإنتاج الإبداعى بالجمهور ، وهما مرحلة رعاة الفنون ـ وكان إسماعيل نفسه من أبرزهم ـ الذين يؤيدون الفن ويرعون منتجيه ويشكلون الجمهور الذى يقدم إليه ، و«مرحلة الجمهور البرجوازى الذى يصبح فيه منتج الثقافة من أصحاب المشروع الحر إذ يكسب قوته من بيع المنتج الثقافى لجمهور ، لا يعرفه »[١٢] . وقد ساهم تعايش هذين النظامين فى ازدهار الآداب والفنون فى هذه الفترة . ومن هنا فليس غريبا أن يزدهر المسرح والموسيقى والكتاب والصحيفة والترجمة والرسم وغيرها ، وأن تشهد الفترة ذاتها ظهور الأشكال الجنينية الأولى للأقصوصة المصرية . ولم تكن هذه النهضة الأدبية مبتوتة الصلة بأى حال من الأحوال بنمو جمهور القراء الجديد الذى تربى فى المدارس المدنية وأصبح بالتالى غير مؤهل لقراءة «الكتب الصفراء» أو بالأحرى استهلاك المادة الأدبية التى طالما استنفدها أبناء التعليم الدينى بشغف ومتعة . فمن المسلم به «أن اتساع رقعة جمهور القراء التدريجية تؤثر على الأدب الذى يقدم اليهم »[١٣] .

ويضيف **عبد الله النديم** فى مقاله الهام «**طريقة الوصول إلى الرأى العام**»[١٤] إلى هذه العناصر التى ساهمت فى نمو جمهور القراء وتغير ذوقه وحساسيته عنصرين آخرين هما الاتصال بالأفكار الأوربية وبزوغ الوعى القومى والوطنى . وقد كانت الترجمة سبيل المثقف العربى العام إلى الاتصال بالأفكار الأوروبية ولاتأتى أهمية الترجمة فى هذا المجال من أنها توسع اهتمامات القارىء وتقدمه إلى أشكال وأفكار ما كان باستطاعته أن يعرفها بدونها فحسب ، ولكن أيضا لأنها تنمى قدرة اللغة على التعبير وتغير من استعاراتها وصياغاتها ، ولأن أمة ما تترجم عادة ماتوشك أو على الأقل تأمل أن تؤلفه . ومن هنا تتأثر الترجمات بميول جمهور القراء وخلفيته الثقافية «فالترجمات عادة يخلقها جمهورها . لأن القارىء العادى يريد أن يجد فى الترجمة نوع الخبرة التى يستطيع أو بالأحرى يريد أن يجد فيها فكرته عن الفن ، وهى الفكرة التى استخلصها من أدبه هو»[١٥] كما أن الترجمة تغير الذوق الأدبى أو على الأقل تساهم فى تغييره لأنها إما أن تأتى بالقارىء إلى عالم العمل الأدبى المترجم ومستواه ، أو تنتقل بالعمل إلى عالم القارىء ومستواه . وفى كلتا الحالتين هناك عملية تفاعل مستمرة بين العالمين ، وهى عملية لابد أن تترك بصماتها على العملية الثقافية ذاتها .

غير أن أهم الظواهر التى ترتبت على انتشار ظاهرة الترجمة ، والترجمة القصصية على وجه التحديد ، منذ تجارب **الطهطاوى ومحمد عثمان جلال** الرائدة حتى بدايات هذا القرن ، هى بلورة لغة جديدة أخذت تنأى تدريجيا عن سجع المقامات ولغة النوادر وتقترب من لغة القص التى ستتحدث فيما بعد عن طبيعتها وخصائصها ، وتقديم القارىء إلى بعض تقاليد السرد القصصى ومواضعاته الخاصة بالتصور العام لماهية القص من بناء وحبكة وشخصيات ..الخ . ولا شك أن كثرة الترجمات القصصية واستمرارها وظهور عدد من السلاسل الشعبية التى تعتمد كلية عليها لدليل على عطش القارىء إلى الكتابة القصصية ، وهو عطش مالبث رواد القصة فى مصر والوطن العربى أن حاولوا إشباعه منذ بدايات

هذا القرن.[16] ناهيك عن أن شيوع الترجمات كانت أرضا تجريبية للكتاب المحتملين.

وقد لعبت الترجمة، مع ازدهار الصحافة التى أصبحت واحدة من أهم المؤسسات الثقافية الكبرى منذ عصر إسماعيل، دوراً بارزا فى كسب العديد من القراء للكتابة القصصية. وكان للصحافة دور ملحوظ فى تربية عادة القراءة ذاتها وهى عادة مالبثت أن نمت بشكل ملحوظ حتى فى سنوات الجزر الوطنى والثقافى. فالبرغم من أن عدد الصحف العربية التى ظهرت فى عصر إسماعيل لم يتجاوز ٢٧ صحيفة فقد ارتفع عدد الصحف فى الفترة الممتدة من خلع إسماعيل عام ١٨٧٩ حتى نهاية القرن إلى ٣١٠ صحيفة[17]. صحيح أن عددا كبيرا من هذه الصحف كان قصير العمر، لكن مجرد ظهورها بهذا الكم الكبير يؤكد كيف أصبحت الصحيفة وسيلة اتصال جماهيرية تنمى بالقطع وعى القارىء بما يدور حوله وتوقظ حسه القومى وتساعده على بلورة دوره وتحديد طموحه فى المجتمع الذى يعيش فيه.

وقد ساهمت هذه العوامل جميعا فى خلق جمهور جديد يفضل اللغة السهلة المباشرة البسيطة التى عودته عليها الترجمة والصحافة، فما كانت له ـ بسبب نوعية تعليمه ـ القدرة على تذوق المحسنات البديعية والبلاغية المعقدة، أو حتى إدراك وجودها. وينحو إلى شىء من العقلانية فى تفكيره بصورة حورت الكثير من أفكاره ورؤاه وإن لم تخلصه كلية من آثار العقلية الغيبية أو الفكر الخرافى. ويميل إلى الالتصاق بالواقع والرغبة فى فهمه بصورة أكثر عمقا ووضوحا. وقد ترجمت هذه الميول نفسها من الناحية الأدبية فى الاهتمام التدريجى باللغة البسيطة المباشرة، وبالعلاقات المنطقية التى تستلزم تسلسلا سببيا واضحا فى تطوير الأحداث وتتابعها، وبالرؤية الواقعية التى تنفر من الخوارق والمعجزات ولاتميل إلى المبالغة فى أدوار البطولة الأسطورية بل تتجه إلى الشخصيات البسيطة التى تشبه القارىء وتنأى عن الشخصيات الخارقة التى لا يعرفها إلا فى الخرافات، والاحتفاء بالتجربة الفردية فى الأدب بحيث يستطيع أن يقدم صورة حقيقية للحياة.

وظل هذا الجمهور الجديد ـ كمثيله القديم ـ محافظا من الناحية الأخلاقية. فتغير القيم عملية شديدة البطء، يزيدها بطئاً انتشار وقوة العواطف الدينية بين القراء. لكن قيم هذا الجمهور الجديد الجمالية كانت مغايرة لسابقه، لأنه لم يستمدها من مباريات التراث الشفهى فى عكاظ أو المربد حيث يلعب الإلقاء وجزالة الألفاظ وجمال جرسها الدور وإنما من همس الكلمات المطبوعة التى يقرأها على حدة ويقلب فى عقله دلالاتها ومعانيها. وكان طبيعيا أن تظهر أشكال جديدة للكتابة استجابة لكل هذه التحولات، وكانت الأقصوصة أحد هذه الأشكال. بل من أولها.

وقد ارتبط ظهور الأقصوصة العربية بالواقع الذى صدرت عنه وتفاعلت معه منذ بداياتها الجنينية الأولى فى فصول عبد الله النديم التهذيبية فى «**التنكيت والتبكيت**» و«**الأستاذ**» وهى الكتابات التى حددت الأرض التى تحركت فوقها كل المحاولات القصصية الأولى حتى مرحلة التبلور والنضوج فى عشرينات هذا القرن والتى تشعبت بعدها تياراتها وتعددت اتجاهاتها فى ميدان الأقصوصة. ولم تكن مصادفة أن يجدد عبد الله النديم الذى التقت فى شخصه كل العناصر الصانعة لهذه الحساسية الجديدة الأرض الفنية والمضمونية التى غامرت فيها الأقصوصة طوال سنوات التكوين، وأن يرسى منذ البداية لبنات الارتباط العضوى بين الأقصوصة والواقع. وليس هنا مجال التعرف على تجليات هذا الارتباط وشواهده، ولكننا قد نشير إلى بعض عناصره فى معرض تناولنا لعدد من قضايا الأقصوصة البنائية والجمالية.

ما هية الشكل الأقصوصى واختلافه عن الشكل الروائى

تعرضت الأقصوصة فى الأدب الغربى إلى بعض الإهمال من واضعى النظرية الأدبية الذين لم يهتموا اهتماما كافيا بدراسة المبررات النظرية لهذا الشكل الأدبى سواء من الناحية الفلسفية أو الجمالية، فى الوقت الذى يهتم فيه الكثيرون بدراسة الرواية من هذه المنطلقات النظرية الهامة[18]. كما شكك البعض فى قدرتها ـ كشكل فنى ـ على استيعاب عالم التجربة الإنسانية بخصوبته واتساعه وتعقيده. واتهمت كشكل أدبى بتحديد الكاتب وتضييق إطار رؤيته. «**فكاتب الأقصوصة الحديثة مضطر إلى رؤية العالم بطريقة معينة، لاتنبثق من مناخ الأزمة المعتاد فحسب، ولكن من طبيعة الشكل الأدبى للأقصوصة الذى يجنح إلى تحليل التجربة الإنسانية بطريقة اختزالية إلى عناصرها الأولية من هزيمة واغتراب**»[19].. ومع أن هذا الاتهام يتسم بالتجنى والحيف فإنه يشير إلى مسألة هامة وهى دور الشكل الأدبى فى تشكيل التجربة الإنسانية التى يقدمها ـ ولا أقول معه باختزالها ـ بصورة تبدو معها التجربة الإنسانية فى الفن مغايرة فى النوع للتجربة الحياتية، وإن شابهتها إلى حد كبير. فالشكل الأدبى ليس وعاء للتجربة ولكنه التجربة ذاتها وقد تشكلت بهذا النسق المعين، ومن هنا فإن الشكل نفسه رؤية وموقف ومضمون. ولا تجوز محاكمته من منطلق انفصاله عن الرؤية التى ينطوى عليها أو المضمون الذى يقدمه أو العالم الذى يتشكل عبر عناصره وأدواته المختلفة.

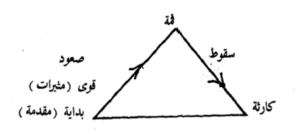
وهناك قدر آخر من الظلم الذى تعرضت له الأقصوصة من طول مقارنتها بالرواية. فحتى بعض المدافعين عن هذا الشكل الفنى المهضوم الحق يسلمون بأن «ذروة الأعمال الأقصوصية لاتضاهى الروايات العظيمة من حيث قدرتها على وصف تعقيد وتباين الكثير من التجارب البشرية ذات الطبيعة العريضة»[20]. وهو تسليم منطق وإن انطوى على مغالطة أساسية تفترض أن التعقيد والاتساع هما جوهر التجربة الإنسانية فى حين أنهما ليسا محور هذه التجربة ولا أكثر قسماتها أهمية. والحجم فى الفن ليس صنو العمق والامتياز. فبعض القصائد الغنائية القصيرة تفوق فى عمقها وأهميتها الكثير من المطولات الشعرية الجيدة. وتستطيع الأقصوصة أن تشيع فى العمل درجة عالية من التركيز والكثافة والشاعرية، وأن تحافظ على هذا المناخ الفنى وعلى مد العمل الأقصوصى بصورة لا تقدر عليها الكثير من الروايات الجيدة.

وقد حسم الناقد الشكلى الروسى ايخينباوم هذا الجدل العقيم بين الأقصوصة والرواية عندما أعلن «**أن الأقصوصة والرواية ليسا شكلين مختلفين نوعيا فحسب ولكنهما متناقضان أيضا. فالرواية شكل توليفى ـ**

سواء تطورت عبر مجموعة من القصص أو تراكبت بإدماج المادة الأخلاقية والسلوكية فيها . أما الأقصوصة فإنها شكل أساسى وأوّلى ـ وإن كان هذا لا يعنى أنها شكل بدائى . وتستقى الرواية مادتها من التاريخ والترحال أما الأقصوصة فإنها تستمد عالمها من الحكايات والنوادر والأساطير . فالخلاف إذن خلاف فى الجوهر ، خلاف فى المنهج أو الأساس ، وهو خلاف مشروط بالتمايز النوعى الأساسى بين الشكلين الكبير والصغير »[٢١] .

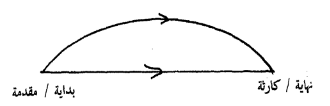
ولهذا الحسم أهمية بالغة لأنه يقضى على الخلط بين شكلين شاع الاعتقاد بأن أحدهما تصغير للآخر أو اختصار له ، ولأنه يرفض مناقشة أحد الشكلين بمصطلحات الآخر ، ليس فقط لاختلافهما نوعيا ولكن أيضا لتناقضهما من حيث الجوهر والمبدأ ، ومن هنا فإن للملامح المتشابهة فيهما طبيعة متباينة تباينا جذريا . فالتشابه عرضى وسطحى وينطوى فى جوهره على اختلافات عميقة كثيرا ما أدى الوقوع فى شرك المشابهات العرضية إلى اغفالها وتجاهلها ، أو على أحسن تقدير إساءة فهمها وتشويه ملامحها الحقيقية .

وإذا كان نقد الرواية ـ وله تراث ثرى خصيب ـ قد نهض فى كثير من أساسياته الجوهرية على لبنات البناء الأرسطى الشامخ لنقد المسرحية واعتمد على فكرة مثلث التطور من بداية وقمة وسقوط كما فى الرسم التالى[٢٢] .



فإن نقد الأقصوصة لم ينج تماما من أنشوطة هذه الفكرة الخلابة . فالرواية تنطلق من بداية ما ، وسواء أكانت حقيقية أو مفترضة فإنها بداية يتبعها صعود إلى ذروة ، على مسار الضلع الصاعد فى المثلث ، وهو صعود تلعب فيه عدد من القوى والمثيرات دوراً بارزا حتى يصل الموقف إلى ذروة تحتم بالطبيعة أن يجىء بعدها الانحدار ، ولذلك كان من المتوقع أن يأتى السقوط إلى سفح كارثة ما . وهذا المثلث ليس إلا الإطار الشكلى العام الذى يتكرر فى معظم الصيغ البنائية المختلفة ، الذى يحاول أن يبسط الشكل وأن يجرده إلى مكوناته أو إطاره الأوّلى .. فقد يكون الصعود أو السقوط أخلاقيا وقد يكون اجتماعيا أو نفسيا .. الخ ولكنه فى صورته التجريدية صعود أو هبوط .

ويحاول نقد الأقصوصة أن يتبنى فى كثير من صياغاته فكرة المثلث هذه ، ولكنه يتبنى فى الواقع مثلثا ضمنيا لا مثلثا فعليا . إذ ينطلق فيه الشكل من البداية إلى السقوط مباشرة على الضلع الغائب فى هذا المثلث مفترضا وجود الذروة أو مومئا إليها باعتبارها جزءاً من تاريخ الموقف الذى يتناوله . ومن هنا فإننا لا نتعامل مع خط مستقيم . وبرغم أن الحركة تبدو وكأنها حركة مباشرة من البداية إلى الكارثة مرة واحدة فإنها حركة على أضلاع مثلث ، أو بالأحرى هلال تنتشر على ضلعه العلوى مجموعة من الذرى الصغيرة التى لا يعيها الموقف (سواء كان حدثا أو شخصية) باعتبارها ذرى بل بكونها نقاط صعود غامض كثيرا ماتساهم فى خلق درجة من التوتر والتناقض :



ويحاول **إيخينباوم** أن يؤسس نظرية الأقصوصة على هذا الافتراض الضمنى وإن لم يشر إليه إطلاقا فى دراسته عندما ينادى بضرورة «بناء الأقصوصة على أساس من التناقض ، من فقدان التساوق ، من الخطأ ، أو التضاد .. الخ »[٢٣] ومن هنا يقول هذا الناقد الشكلى الروسى بأن جوهر الأقصوصة ، وأقصوصة الحدث على وجه التحديد ، هو فى «حشدها لكل ثقلها فى اتجاه النهاية ، إنها كالقنبلة التى تلقى من طائرة يكون هدفها الأساسى هو المسارعة بإصابة الهدف بكل طاقتها الانفجارية »[٢٤] . وينبع ذلك التركيز على لحظة النهاية من عاملين أساسيين أولهما افتقار الأقصوصة إلى الذروة البنائية ، ومن هنا تتحول النهاية إلى البديل البنائى لهذه الذروة المفتقدة ، وثانيهما أن مصطلح الأقصوصة عند إيخينباوم «يشير فقط إلى الحبكة ويفترض مزيجا من شرطين أساسيين : صغر الحجم وتركيز الحبكة المؤدية إلى النهاية . وهذان الشرطان يؤديان إلى إنتاج عمل متميز فى غاياته وأدواته عن الرواية »[٢٥] .

وافتقار الذروة أو غيابها ليس مجرد خلاف فى الشكل ولكنه خلاف فلسفى جوهرى لأنه ينفى من عالمها كل العناصر الملحمية ويأتى إليها بالكثير من الملامح والعناصر المأساوية . كما أنه يجعل الحركة داخل العمل الأقصوصى حركة متوجهة نحو النهاية التى تكتسب فى الأقصوصة أهمية بالغة ، لأنها النقطة التى تتجمع فيها كل العناصر البنائية ، والتى تكتسب بها مبررات وجودها ومعناها ووظيفتها . فإذا كان للأقصوصة محور فهو نهايتها ، حتى لوكانت هذه النهاية هى الجزء الظاهر من محور مدفون فى ثنايا العمل الأقصوصى كله . وتبدو هذه المسألة واضحة جلية فى أقاصيص الحدث ، ولكنها تنطبق أيضا على الأنواع الأخرى من الأقاصيص . وينبغى ألا تفهم النهاية أبدا على أنها ذروة ، أو حتى على أنها لحظة تنوير ، بل على أنها محور أو بؤرة تتجمع حولها أو فيها معظم عناصر العمل الأقصوصى .

وربما كان غياب الذروة فى الأقصوصة وراء دعوة **فرانك أوكونر** إلى أنها صورة الجماعات المغمورة المقهورة التى تتحرك من البداية نحو الكارثة نظراً لقهرها وافتقارها إلى كثير من مقومات الحياة المادية والروحية والتى

تفتقر حياتها إلى أية ذرى يمكن التعويل عليها ، اللهم إلا ومضات خاطفة فى ماض سحيق ، تسهم أساساً فى تعميق إحساسها بالمأساة وإرهاف وعيها بالسقوط . وهذه الومضات ، وهذا الوعى بالقهر حتى ولو كان وعيا غير مبلور هو العنصر الذى يخلق التوتر ويمكن لجماعة المغمورة من خلق موقف أقصوصى أو بالأحرى شكل أقصوصى .

ويتطلب منطق هذا الشكل الكثير من الخصائص والشروط التى يمكن اكتشافها والتعرف على ملامحها ، عندما ينتهى الجدل بين الأقصوصة والرواية ، ويتم التسليم بأنهما «قالبان أدبيان متميزان . فالفرق بينهما ليس فرقا فى القالب ، مع أنه توجد بينهما فروق كثيرة من حيث القالب .. بمقدار ماهو فرق إيديولوجى»[٢٦] . ومن حسن الحظ أن الأدب العربى الحديث لم يعرف من الجدل بين الأقصوصة والرواية إلا الشىء القليل ، ربما لأن تقدير المنمنمات قيمة راسخة فى تراثه ومن هنا لم يحتج إلى إقناع كبير بأهمية هذا الشكل الصغير أو محاجاة بقدرته على التعبير والإقناع .

تقاليد ومواضعات الشكل الأقصوصى :

لأى شكل فنى تقاليده ومواضعاته ، شفرته الخاصة التى لا يستطيع بدونها التوصيل ، نحوه الخاص وقواعده التى يستحيل فهم لغته الخاصة بدون الإلمام بأساسيات هذا النحو وقواعده . فالتقاليد بالنسبة للشكل الفنى كالنحو بالنسبة للغة ، أو ـ بمصطلح النقد البنائى ـ كاللغة بالنسبة للكلام . واذا كان البناء اللغوى بناء كاملا فى أى لحظة معينة فإن تقاليد القص تختلف عن ذلك قليلاً فى أنها كاملة ومتحولة دائما ، فالإبداع القصصى بطبيعته ينحو دائما إلى توسيع أفق هذه التقاليد وإن لم يتحرر أبداً من أساسياتها . ولابد من توافر درجة من الإلمام العام بهذه التقاليد فى أى مجتمع ما حتى يظهر فيه القص على إطلاقه . وما أن تظهر أشكال القص المختلفة حتى يبدأ كل شكل فى تكوين أجروميته الخاصة وفرز عناصرها من بين العناصر المشتركة بين مختلف ضروب القص .

وقد أخذت تقاليد الأقصوصة العربية فى التبلور والنضوج على مد رحلة الأقصوصة من مرحلة البدايات الجنينية فى العقدين الأخيرين من القرن الماضى وحتى الآن .. أى على مدّ قرن كامل من الزمان . وأول هذه التقاليد تتعلق بماهية العمل الأقصوصى وعلاقته بالواقع . وقد بدأت أولى المحاولات الجنينية وهى محاولات **عبد الله النديم** مفترضة أن القصة صورة فوتوغرافية للواقع ، وأنها وسيلة لمخاطبة قاعدة عريضة من القراء بلغة غير لغة الأفغانى التى لا يفهمها إلا حفنة صغيرة من ذوى الثقافة العالية . وكان البحث عن هذه اللغة بحثا عن شكل ، وعن صياغة جديدة لأفكاره ورؤاه التى تكونت فى بوتقة الاهتمام الجاد بقضايا مجتمعه والرغبة العميقة فى لعب دور هام فيه . ومن هنا كانت مقالته الافتتاحية الأولى فى «**التنكيت والتبكيت**» جريدته الأولى عن طبيعة هذه اللغة الموحية التى استحدثها عندما يقول : «**هى صحيفة أدبية تهذيبية تتلو عليك حكما وآدابا ومواعظ وفوائد ومضحكات بعبارة سهلة . وتصور الحوادث والوقائع فى صورة ترتاح إليها النفس ويميل إليها القلب ، ويخبرك ظاهرها المستهجن أن باطنها له معان مألوفة . ينبهك نقابها الخلق بأن تحته جمالا يعشق.هجوها تنكيت ومدحها تبكيت . فلا تنكر عليها ما تحدثك به قبل أن تطبقه على أحوالنا .. فما هى إلا نفثات صدور وزفرات يصعدها مقابلة حاضرنا بماضينا**»[٢٧] .

منذ هذه الافتتاحية الباكرة يتحدث عبد الله النديم عن بعض ماسيصبح فيما بعد من تقاليد القص الأساسية .. لأنه يشير إلى ما يمكن تسميته باللغة الإيمائية ، ويتحدث عن وجود أكثر من مستوى واحد للمعنى فى العمل وعن التشويق والسرد القصصى ، وعن اللغة السهلة وهى شىء هام إذا ما قيس بلغة العصر المثقلة بالزخارف والمحسنات اللفظية ، وعما يمكن أن ندعوه ـ بالمصطلح النقدى الحديث ـ المفارقة .. وكلها عناصر تشير إلى تخلق تصور جديد للكتابة .

لكن أهم ما يطرحه النديم فى هذا المقتطف هو التسليم بأن ما يدور على صفحات جريدته ـ التى لم تكن جريدة إخبارية بالمعنى الذى نفهمه اليوم ، وإنما كما يقول هو صحيفة أدبية تهذيبية تنشر أشياء أشبه بالقصص البدائى والأليجورى التعليمى ينطبق على أحوالنا ، ويصور واقعنا . بمعنى أن ماتقدمه «**التنكيت والتبكيت**» ليس قصصا وحكايات وإنما مادة واقعية . فإذا علمنا أن العدد الأول الذى استشهدنا بافتتاحيته قد ضم أربع قطع من هذه الفصول التهذيبية كما سماها بنفسه فى «**الأستاذ**» التى هى خليط من القص البدائى والأليجورى التعليمى هى «**مجلس طبى لمصاب بالإفرنجى**» و«**عربى تفرنج**» و«**سهرة الأنطاع**» و«**غفلة التقليد**» أدركنا أهمية زعم النديم بأن «ما تحد ثنابه ينطبق على أحوالنا» وينبع من «مقابلة حاضرنا بماضينا» .

وإذا كان النديم ـ الذى لم يزعم يوما أنه يكتب قصصا ـ قد اهتم بتأكيد وثاقة الصلة بين ما يكتبه والواقع الذى صدر عنه فإن **إبراهيم المويلحى** عندما بدأ عام ١٨٩٩ ينشر فى جريدة «**مصباح الشرق**» سلسلة من المقامات المعاصرة على غرار ما فعله ابنه فى العام السابق سمى مقاماته «**مرآة العالم** ، **أو حديث موسى بن عصام**» ويبدو أنها كانت تعكس بالفعل على مرآتها الصقيلة صورة العالم من حوله بطريقة واضحة دفعت الإنجليز إلى منعه من مواصلة نشرها بعد أعداد قليلة وذلك بسبب عنف نبرتها الاجتماعية ووضوح سخريتها السياسية من الاحتلال الأجنبى والأوضاع السياسية المتردية .

وقد استمر كتاب القصة المصرية : رواية وأقصوصة فى تأكيد واقعية ما يقدمون إلى القراء معتبرين أن هذا التأكيد جواز مرور أساسى لأعمالهم . وبعد أن نضجت الأعمال القصصية قليلا أخذ هذا التأكيد فى النضوج هو الآخر وأصبح مقدمة منفصلة للعمل تارة ومقدمة متصلة به أخرى . فقد أخذ كتاب الأقاصيص يكتبون مقدمات ضافية لأعمالهم يشرحون فيها مايريدون تقديمه للقارىء ويحاضرونه فى بعضها عن الأقصوصة وأصولها ومقوماتها[٢٨] ، كما بدأوا عدداً من أقاصيصهم بمقدمات أو تمهيدات تحكى كيف انحدرت إليهم مادة القصة من فم أصحابها مباشرة أو نقلا عن مذكراتهم ورسائلهم وكأن الكاتب مطالب بالبرهنة على أن قصته حقيقية .

وقد واصل عدد كبير من كتاب الأقصوصة هذا التقليد مثل **محمد و محمود تيمور وعيسى وشحاته عبيد** وعدد من أعضاء المدرسة الحديثة

حتى جاء **محمود طاهر لاشين** فاجتث هذه المقدمات كلية من الأقاصيص ذاتها وأبى أن يكتب لمجموعاته الأقصوصية أية مقدمات نقدية ، تاركا هذه المهمة لأصدقائه من النقاد . فقد تحول الافتراض بعد تأكيده عبر عشرات النماذج إلى تقليد .. إلى عرف بين الكاتب والقارىء على أن ما يقدمه ليس واقعا بالكامل ولكنه عمل قصصى له علاقاته بالواقع وله انفصاله عنه فى الوقت نفسه . ومن هنا فإن الأقصوصة الحقيقية قد استغنت عن كل هذه المقدمات وأصبحت تقدم نفسها من البداية على أنها أقصوصة لها استقلالها ولها تقاليدها .. فما هذه التقاليد ؟ .

إذا كان حذف كل المقدمات غير الضرورية عن صدق الأقصوصة وواقعيتها قد أصبح من أوليات العمل الأقصوصى فإن الاختزال والإخبار عن طريق الإيحاء أو التضمين هو التقليد الأول للعمل الأقصوصى ، لأن هذه الطريقة المختزلة الموحية فى القص هى التى تشحن الجملة الواحدة بالعديد من المعانى والإحالات ، وتمكن الأقصوصة من تكثيف عالم كامل فى بضع صفحات . خذ مثلاً الجملة الافتتاحية فى قصة تشيكوف **(السيدة صاحبة الكلب)** ـ «قيل إن وجها جديدا قد شوهد على المرسى ، سيدة ومعها كلب صغير» ـ لأن كمية المعلومات التى تخبرنا بها هذه الجملة الموجزة خير دليل على قدرة الاختزال والتضمين على أسر عالم بأكمله فى قبضة حفنة من الكلمات . «إننا نعرف ضمنيا أن المشهد يدور فى الميناء وأن هذا الميناء يقع فى مدينة ساحلية صغيرة لأن السيدات لا يسرن بكلابهن على أرصفة الموانى التجارية الكبرى ، وأن الجو رخى ، والفصل معتدل ، وربما كان الوقت صيفا أو خريفا . ونعرف أيضا أن هذه المدينة الصغيرة هادئة لا يزورها كثير من الغرباء ، لأن الواحد لا يلحظ الوجوه الجديدة فى مدينة كبيرة مزدحمة كبرايتون . وعلاوة على ذلك فإن تعبير «قيل إن» يوحى بأن هناك بعض الثرثرة والقيل والقال قد تدولت فى جو هادىء فى هذه المدينة الغافية . ونعرف أيضا أن شخصا ما قد استيقظ من ملل حياته ورتابتها على هذا القيل والقال ، وأننا سنعرف الكثير عنه .. أقول عنه لأن من الطبيعى أن يكون الشخص الذى يهتم بالثرثرة عن النساء رجلاً »[٢٩] . كل هذا نعرفه من تلك الجملة الافتتاحية القصيرة .. ونعرف معه وبسببه أهمية هذا الأسلوب الذى يعتمد على الاختزال والتضمين .

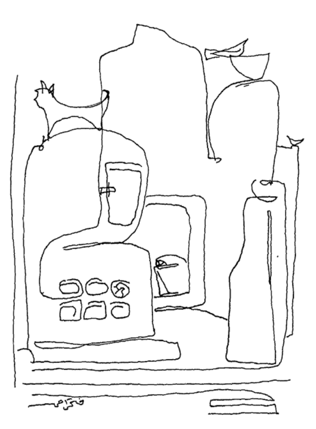
ومن تقاليد الأقصوصة التى نعرفها من هذه الجملة الافتتاحية الصغيرة أن إبلاغ المعلومات إلى القارىء لابد أن يتم بأكثر الطرق لا مباشرة وحياء . صحيح أن القارىء الكسول قد لا ينتبه إلى المعلومات التى تنقلها إليه القصة بهذه الطريقة وقد يغيب عن فطنته بعض ما يريد الكاتب أن يوصله اليه . غير أن على كاتب الأقصوصة أن يتصور دائما أن قارئه مرهف الحس متوقد الذكاء ، وأن أقل إشارة تكفى لنقل مايريد الكاتب أن يقدمه إليه ، وأن هناك شفرة خاصة من الإيماءات الخبية التى قد لا تلحظها العين غير المدربة ولكن قارئه يعرفها حق المعرفة . فالأقصوصة كأحدث الأشكال القصصية القصيرة تستطيع أن تفترض «أن كل ما عبر عنه بوضوح فى الأشكال القصصية القديمة مفهوم ومتعارف عليه فى هذا الشكل الجديد »[٣٠] ومن ثم فلا داعى لذكره على الإطلاق سواء أكان ذلك فى أسلوب السرد أو تعاقب الأحداث أو الإشارة إلى مكونات مشهد أو موقف .

وأهم ما تتغاضى معظم الأقاصيص عن ذكره وإن اتفق الجميع عليه هو ذلك التقليد الذى تنطوى عليه الأقصوصة كشكل أدبى . فالأقصوصة ذاتها تقليد أدبى كبير «يفترض أن الحياة ليست متصلة ولكنها متقطعة أو متجزئة »[٣١] وأن هذا التقطع أو الاجتزاء ليس مجرد قطعة أو جزء من الحياة ولكنه الحياة ذاتها فى توهجها وشمولها وعرامتها وكليتها معاً . **إن الأقصوصة تزعم أن هذه الأجزاء المقتطعة من الحياة تتحدث عن الحياة كلها وتنوب عنها . وحتى تستطيع هذه الأجزاء أن تحقق ذلك فعلى الكاتب أن يقنعنا بأنه يعرف هذا الجزء ـ الكل الذى يقدمه معرفة حقة ، معرفة تستند على خبرة به وإلمام بما تتصل به من حقائق علمية أو تاريخية .. الخ**

ومعرفة الكاتب العميقة بهذا الجزء ـ الكل الذى يقدمه لنا ، أو على الأقل إيهامنا بأنه يجوز على هذه المعرفة هى التى تمكن «الكاتب من مخاطبة مجموعة كبيرة ومركبة من الانفعالات والتجارب والخبرات الحسية والأفكار الراسخة أو المقبولة والتى يفترض وجودها جميعا . وإذا لم يستطع القارىء الاستجابة لهذه المخاطبة بسبب خبرته الخاصة فإنه لن يفهم الكاتب فهما كاملاً »[٣٢] فالكاتب بمحاولته لأن يقدم الكل من خلال الجزء يشير ـ عبر شفرته القصصية الخاصة ـ إلى عالم مختزن من المعارف والأحاسيس التى تمكن القارىء من الاستجابة إليه .. وهو عالم غامض مبهم ولكنه موجود ويتسع باستمرار عبر تجربة الكاتب مع القارىء وإسهامه فى إضاءة بعض جوانب هذا العالم التحتى الغامض المبهم الخامل الذى ما تلبث أن تدب فيه الحياة ويهتف القارىء : حقا لقد شعرت بهذا ، أو هذا هو الأمر إذن ! إننى لم أفهمه بهذا الوضوح من قبل ! وغير ذلك من التعليقات الداخلية التى تصاحب عملية القراءة ـ الاستجابة عادة .

وهناك افتراض أو تقليد آخر يتعلق بهذا الجزء ـ الكل .. فإذا كان باستطاعتنا أن نقبل جزءاً ما على أنه مقنع ومنطقى ودال فإن الكل ليس إلا *افتراضًا نظريًا* أو وهما .. فلكل كاتب كله الخاص ، أى تصوره الخاص عن العالم وهذا التصور الذى لا يسفر عن نفسه أبداً ـ ولا يجب أن يسفر عن نفسه أبداً ـ بشكل بين فى العمل ولكنه يشيع فيه كله ولا يستطيع القارىء أن يضع يده على أى جزء فى العمل الأقصوصى ويقول هذا هو تصور الكاتب عن العالم . أقول هذا التصور هو الكل ، وفى العمل الأقصوصى يمكن هذا الكل الجزء من أن يكون الجزء ـ الكل أى أن يكون فى حركة تفاعل دائمة مع الكل النظرى المفترض الوهمى الغائب ـ الحاضر فى العمل معاً .

ولهذا كله يرى أو فولين «أن القصة القصيرة حيلة مكثفة تعتمد على الثقة المطلقة ، وهى وهم مكثف ، وإنجاز تكنيكى بارع كعرض واحد من أمهر الحواة . لكنها مع ذلك لا تعتمد على الخداع ، لأن الوهم فيها يعتمد على معرفتنا دائما بالأسلوب الذى ينهض عليه والطريقة التى تكون بها »[٣٣] **أى أنه وهم قائم على مجموعة من التقاليد التى يعرفها الكاتب والقارىء على السواء** ، ومن هنا فإنه وهم راسخ منطقى له صلابته وقدرته الدائمة على التجديد وتوسيع أفق الوهم والواقع معاً وإرهاف حس القارىء لهما وبهما فى نفس الوقت . فما هى صورة هذا الوهم ؟ أو بالأحرى ماهى ملامحه البنائية ؟ !



البناء الأقصوصي : خصائصه وملامحه

ثمة اتفاق بين عدد كبير من دارسي الأقصوصة على ضرورة توافر ثلاث خصائص رئيسية فى أى عمل أدبى حتى نستطيع أن ندعوه بارتياح : أقصوصة . وهذه الخصائص الثلاث هى وحدة الأثر أو الانطباع ولحظة الأزمة واتساق التصميم . وسوف أتحدث عن هذه الخصائص الأساسية قبل تناول ملامح البناء الأقصوصى نفسه . فالخصائص أعم من الملامح ومن هنا تصلح مقدمة لها . ولنبدأ بأولى هذه الخصائص وأشهرها وهى **وحدة الأثر أو الانطباع**.

وتعتبر وحدة الأثر أو الانطباع من أهم خصائص الأقصوصة وأكثرها وضوحاً فى أذهان كتابها وقرائها على السواء . ليس فقط لبساطتها ومنطقيتها فمن الطبيعى أن نتوقع أثراً واحدا من عمل على هذه الدرجة من القصر ، ولكن أيضا لأنها من أكثر الخصائص تداولاً إلى الحد الذى توشك معه أن تكون القاسم المشترك الأعظم فى معظم تعريفات الأقصوصة فى القواميس والموسوعات (٣٤) . وقد بلور **إدجار آلان بو** هذا الاصطلاح عام ١٨٤٢ واعتبره الخصيصة البنائية الأساسية للأقصوصة والنتاج الطبيعى لوعى الكاتب بحرفته ومهارته فى توظيف كل عناصر الأقصوصة لخلق هذا الأثر الواحد . فقصر العمل الأقصوصى لا يسمح بأى حال من الأحوال بالتراخى أو الاستطراد أو تعدد المسارات ويتطلب قدراً كبيرا من التكثيف والتركيز واستئصال أية زوائد مشتتة . ولا يسمح بجملة زائدة أو عبارة مكرورة أو حتى إيضاح مقبول ، ناهيك عن الإيضاحات الممجوجة أو الزاعقة . فالأقصوصة أكثر الأشكال الأدبية اقترابا من كثافة الشعر وتوهجه وتركيزه . وهى لذلك لا تعتمد أساساً على وعى الكاتب بأدوات حرفته كما يطالب **آلان بو** وإنما على مزيج من هذا الوعى ومن الحساسية الفائقة بتناسق العناصر والجزئيات المكونة للعمل الأقصوصى .

ومن هنا فإن وحدة الانطباع لا تعنى بالضرورة أن تتجه كل جزئيات الأقصوصة إلى خلق هذا الأثر الواحد بصورة بنائية محكمة ، فقد تستطيع أن تحققه من خلال تفاعل عدد من العناصر المتنافرة ، أو تعاقب مجموعة من المفارقات ، أو جدل العديد من النقائض ، أو تراكم أشتات من الذكريات ، أو نتف التأملات التى تشبه الشظايا المتناثرة التى يبدو لأول وهلة ألا رابط بينها ، أو تداخل عدد من أشكال الكتابة القصيرة المختلفة و تفاعلها .. إلى غير ذلك من الصيغ البنائية التى يبدو أنها تفتقر إلى هذا البناء التقليدى المحكم ، ولكنها مع ذلك تخلق انطباعاً أو أثراً إجماليا واحدا . وقد يقال إن توسيع أفق المكونات البنائية المؤدية لوحدة الانطباع يخرج بها عن أن تكون خصيصة مميزة للأقصوصة ، ويجعلها سمة عامة لكل أشكال القص من رواية وسيرة ومسرحية .. غير أن وحدة الانطباع الأقصوصية برغم اتساعها لتشمل كل الصيغ البنائية السابقة تظل متميزة عن وحدة الأثر التى تخلفها الأشكال الأدبية الأطول بتركيزها وتحديدها وقصرها وبامتزاجها بالخصيصة البنائية الثانية وهى لحظة الأزمة .

ولحظة الأزمة هى لحظة الأقصوصة الأثيرة لحظة الكشف والاكتشاف ، ولذلك سمى **جويس** هذه اللحظات بالإشراقات أو الكشوف أو الفتوحات بلغة الصوفية . «**فغالبا مايركز كاتب الأقصوصة على شخصية واحدة فى إبيسود واحد ، وبدلاً من تتبع تطورها فإنه يكشف عنها فى لحظة معينة ... وهذه اللحظة غالبا ما تكون اللحظة التى تنتاب فيها الشخصية بعض التحولات الحاسمة فى اتجاهها أو فهمها**» (٣٥) وغالبا ما تتركنا القصة دون أن نعرف أثر هذا التحول أو هذا الكشف على الشخصية ولكنها تتركنا وقد تيقنا من أهمية هذا الكشف وثقله وفداحته معاً ، ليس فقط لأنه كشف الشخصية ولكن لأنه كشف القارىء نفسه لها معا : الكشف والشخصية . ودائما ما يكون للتفاعل بين الكشفين دوره الواضح فى تأثير القصة على القارىء وفى مدى تغلغلها فى نفسه .

ولحظة الأزمة لا تعنى ـ بالضرورة ـ أن تكون لحظة قصيرة ، فقد تستغرق عملية الكشف هذه زمنا طويلاً ، ولا تتطلب أن تعى الشخصية ذاتها حدوث هذا الكشف أو حتى وجوده برغم معايشتها له ، ولكنها تستلزم أن يدرك القارىء كلا من التوتر الصانع للأزمة والمفارقة التى ينطوى عليها الاكتشاف . ففى قصة يحيى حقى «**امرأة مسكينة**» لاتدرك بطلتها فتحيه أنها قد أجهزت تدريجيا وببطء على زوجها **فؤاد** ولا تعى بأى حال من الأحوال أن فى سلوكها إزاءه أىّ شائبة ، ولكن القارىء يكتشف من خلال روايتها هى هذه الحقيقة الصادمة ، ويكتشف معها أيضاأن فتحية التى جنت على **فؤاد** هى نفسها ضحية لطموحها الأعمى الذى جعلها بحق ودون أن تدرى «امرأة مسكينة» . وقد استغرق هذا الكشف أو هذا التحول عدة شهور فى القصة ولكنه مع ذلك يصنع لحظة الأزمة الواضحة فيها والمتوهجة بالتوتر الذى ينبع من اتساق التصميم وتوازنه .

واتساق التصميم هو الخصيصة البنائية الثالثة التى تقودنا فى الواقع إلى دراسة الملامح والعناصر البنائية المختلفة التى ينهض عليها أو يتكون منها الشكل الأقصوصى من شخصية وحبكة وحدث وزمن .. الخ . غير أن كثيرا من النقاد يربطون تساوق التصميم بإحكام الحبكة ، ليس فقط لأن **إدجار آلان بو** الذى صاغ هذا المصطلح قد عنى به تساوق تصميم الحبكة ، ولكن أيضا لأن الحبكة هى أظهر عناصر البناء الأقصوصى تدليلاً على تساوق التصميم لأنها تعنى فى الواقع أسلوب ترتيب الأحداث وفقا للنسق الذى يبرز أو يميع موقفا بعينه ، وبالتالى يبلور أقصوصة بعينها .

وترتيب أحداث حبكة ما لا يتطلب أن يتفق هذا الترتيب مع الترتيب الواقعى أو التسلسل الزمنى لها وإنما يخضع لمنطق الأقصوصة الداخلى أو بالأحرى لتساوق تصميمها الخاص . « **إذ يستطيع الكاتب أن ينسق الأحداث فى قصة وفق عدد كبير من الطرق . وأن يعالج بعضها على أنها مجرد تفاصيل بينا يشير إلى بعضها الآخر إشارة واهنة ، أو يهمله تماما إذا شاء** »[٣٦] ومن هنا فإن هناك فارقاً كبيراً بين « القصة » والحبكة لأن « القصة » التى تنطوى عليها أية أقصوصة هى مجموعة الجزئيات التى صاغتها مرتبة ترتيبا زمنيا أو زمنيا سببيا وفق حدوثها فى الواقع ، أو وفق أى ترتيب آخر يمكن أن نرتبها به . أما حبكة أى أقصوصة فهى النسق الذى رتبت به أحداث هذه « القصة » فى هذه الأقصوصة المعينة . وهو ترتيب قد يتفق مع ترتيب حدوثها فى الواقع وقد يختلف عنه .[٣٧] غير أن أى ترتيب لابد أن ينطوى على منطق يربط هذه الأحداث ببعضها وفق نسق تحتل فيه هذه الأحداث مكانات مختلفة ، إذ لا يصح أن تكون لجميع الأحداث أو جزئياتها نفس الدرجة من الأهمية .

وينطوى تطور الأحداث أو تتابعها ، داخل حبكة أقصوصية متماسكة ، على عملية تحديد أو تقليل عدد الاحتمالات المتاحة باستمرار ، بصورة يبرز معها منطق الأقصوصة الخاص ، الذى يؤسس عبر تخلق الحبكة ضرورته وحتميته . وهى ضرورة خاصة بالأقصوصة ذاتها ونابعة منها . قد تنهض على إحالات إلى المنطق العام أو على افتراضات لا وجود لها خارج عالم الأقصوصة المحدود . لكن من الضرورى أن يؤسس هذا التتابع منطقه الذى يمكننا من استيعاب « القصة » من جهة ومن الاستجابة لإشارات الكاتب المستقبلية ، أى التى تتعلق بمستقبل الأحداث وتومىء بمقدم بعضها أو تمهد له ، أو الماضوية التى تشير إلى ماضى هذا الحدث .. أو على وجه التحديد ماضى زمن الحدث الخاص .

وزمن الحدث ينطوى على مجموعة من الأزمنة هى زمن الحبكة وزمن « القصة » وزمن العمل الأقصوصى نفسه ثم زمن قراءته ، وكل هذه الأزمنة متداخلة ومتفاعلة معاً ولكل منها ترتيب واستمرارية ووتيرة .. وقبل الحديث عن عناصر الزمن الثلاثة هذه لابد من التفريق بين هذه الأزمنة المختلفة . فزمن الحبكة مختلف عن زمن « القصة » لأن زمن الحبكة قد يرتب وفق أى ترتيب من الترتيبات المحتملة لزمن « القصة » . بمعنى أن حدثا واقعيا له ترتيب زمنى على شكل (١ ←٢ ← ٣ ←٤) قد يظهر فى عدة احتمالات مثل :

١ ←٣ ← ٤ ←٢
١ ←٤ ←٢ ←٣
١ ←٢ ←٤ ←٣
١ ←٢ ←٣ ←٤
١ ←٣ ←٢ ←٤

واختيار الكاتب لترتيب زمنى معين لهذه الأحداث أو لجزئيات هذا الحدث من هذه الترتيبات المتاحة يمثل ترتيب زمن الحبكة .. وهو بالقطع ترتيب واحد من عدد كبير من الترتيبات المحتملة التى تشكل فى مجموعها زمن « القصة » . أما زمن الأقصوصة نفسه فهو مزيج من زمن الحبكة والزمن اللغوى الذى تصاغ فيه الأفعال أو تستخدم معه مجموعة معينة من الصيغ والاشتقاقات .. وهنا يدخل عنصر الاستمرارية أيضا إلى جوار عنصر الترتيب . بمعنى أن يفرد العمل الأقصوصى عدة صفحات لوصف حدث يستغرق وقوعه ثانية أو دقيقة ، بينا يسرد علينا مادار فى السنوات الخمس التالية لهذه الدقيقة أو السابقة عليها فى جملة واحدة أو فقرة واحدة . أما زمن القراءة فهو الزمن الذى تستغرقه القراءة .. قراءة وصف ما دار فى هذه الدقيقة والتى تحتاج منا إلى ساعة وربما إلى ساعات ، بينما يحتاج منا قراءة مادار فى السنوات الخمس إلى دقيقة أو دقائق . ودراسة العلاقة المعقدة بين هذه الأزمنة المختلفة من الأمور التى تكشف لنا عن الكثير من أسرار العمل الأقصوصى وتفتح لنا آفاقا معيارية لدراسته بصورة شائقة جديدة[٣٨] .

ولا يمكننا الحديث عن كل هذه الأزمنة دون التسليم ببعض تقاليد أو أوليات الزمن الأقصوصى من ضرورة تحرير الزمن الذى تختاره الأقصوصة من بقية الزمن الذى يطمر فيه هذا الزمن الذى اخترناه ، أى تخليصه من الزمن العام بحيث لا يبدو وكأنه زمن مقتطع من سياق زمن عام لا نعرفه بل زمن متكامل مستقل له ماضيه الخاص ، وبالتالى له حاضره المتميز ومستقبله الذى يمكن اكتشافه والتنبوء به . « وتحرير الزمن الأقصوصى من بقية الزمن المحيط به يعنى بالقطع إيجاد الطرق الكفيلة بتخفيض كمية المعلومات المطلوبة عن ماضيه »[٣٩] بحيث يستطيع القارىء استيعاب هذا الزمن وإدراك استقلاليته بأقل مجهود ممكن .

وإذا كنا قد تحدثنا الآن عن حدث له زمن فلابد أن يجرى هذا الحدث لشخصيات وأن يحدث فى مكان ما . ولا تقل الشخصية أهمية عن الحدث ، ولا المكان أهمية عن الزمن ، وإن كان أكثر استقرارا من الزمن وأقل خلافية منه . والذين يذكرون فيلم **راشامون** أو النسخة المسرحية عنه يعرفون أن كل شىء فيه قد تغير بتغير الراوى وأن الشىء الثابت الراسخ الوحيد فى كل الروايات المتعددة بل المتناقضة هو المكان . ومع ذلك فإننى لا أريد أن أكرر ما نعرفه جميعا عن أهمية المكان وعن العلاقة بينه وبين الشخصية والحدث على السواء وتنوع هذه العلاقة وغناها . ولكننى أحب أن أشير هنا إلى أن المكان الذى تصوره الأقصوصة هو مكان أقصوصى قد يشابه غيره من الأمكنة التى نعرفها ولكن له تفرده الخاص ولاواقعيته الخاصة . فمن المستحيل أن يكون

مكانا واقعيا ، ليس فقط لأنه مكان مرئى من وجهة نظر شخصية ما أو كاتب ما أو موقف ما حسب الطريقة التى يقدم بها . ولكن أيضا لأنه مكان قد حدد جماليا وأسر فى قبضة مجموعة من الكلمات وانتقيت مكوناته بعد أن استبعدت منها مكونات أخرى وأضاف له القارىء تصوره الخاص . فالمكان فى الأقصوصة مكان مصاغ بمصطلح غير بصرى .. إنه مكان لا تستطيع أن تراه وإن كان بإمكانك تصوره . إنه مكان فى زمن وهمى هو الزمن الأقصوصى ، مكان مصاغ من ألفاظ لا من موجودات أو صور .

صحيح أن هناك عدة طرق تستطيع بها الكلمات أن تخلق مكانا على الورق ، إما باستعمال الصفات المحسوسة التى تمكن القارىء من تصور المكان بشكل واضح ، أو بالإشارة إلى موجودات ومكونات فعلية لهذا المكان يستطيع القارىء أن يرجع إليها ، أو بالمقارنة مع أشياء وأمكنة مألوفة تمكن كنايا تها القارىء من تصور هذا المكان .. غير أن كل هذه الأساليب مشروطة بالعين التى يرى المكان عبرها، وبالذهن الذى سيتصوره خلال الكلمات .. وهى قضايا تجعل المكان الأقصوصى أكثر خصوبة من كثير من الأمكنة الواقعية المشابهة .

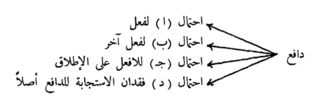
بعد ذلك يجىء دور رسم الشخصيات وهى فى نظر البعض أهم القدرات التى يجب على كاتب الأقصوصة أن يتمتع بها .[٤٠] إلى الحد الذى يذهب معه هذا البعض إلى القول بأن كل ما تنطوى عليه الأقصوصة من وصف وحوار ومكان وحدث وزمان إنما هو ضرب من ضروب رسم الشخصية الأقصوصية ، ووسيلة أو أداة من أدوات هذا الرسم . ويقسم **تودوروف** الشخصية القصصية إلى قسمين أساسيين : أولها هو الشخصية التى ترتكز على الحبكة أو الشخصية التى تصاغ عبر مشاركتها فى الحدث وتفاعلها مع جزئياته وهى شخصية لا نفسية . وثانيهما هى الشخصية التى ترتكز على ذاتها أو الشخصية السيكلوجية التى ينطبق عليها إلى حد بعيد هذا الزعم بأن كل ما فى العمل الأقصوصى من جزئيات يستهدف بلورة ملامحها النفسية والإنسانية .[٤١] وحتى نبلور بوضوح أكثر الفرق بين الضربين فلنأخذ مثلاً صغيراً وهو المقولة القصصية (س) يشاهد (ص) .

فى النوع الأول من الشخصية يهتم القص بعملية المشاهدة ذاتها وكأنها فعل موجود لذاته وقائم بذاته .. فما يهم القص هنا هو فعل المشاهدة ذاته ، زمنه ، طريقته ، مداه ، موضوعه . إنه **فعل لازم قصصيا** بمصطلح تودوروف . أما فى النوع الثانى فإن الاهتمام ينصب على تجربة (س) فى مشاهدة (ص) ، فالفعل هنا **فعل متعد قصصيا** ، أى تعبير عن بعض جوانب ذات (س) ورؤاه وعرض من أعراض أزمته أو على أقل تقرير ملمح من ملامح شخصيته . ويترتب على هذا الفارق الجوهرى بين النوعين فروق عديدة فى عملية القص ذاتها .

ففى الشخصية التى ترتكز على الحبكة نجد أن ذكر ملمح من ملامح الشخصية إما أن يستدعى قيام الشخصية بعمل يؤكد احتيارها لهذ الملمح أو بلورة هذا الملمح ذاته أثناء الفعل .. فصفات الشخصية فى هذا النوع من القص ليست مقصودة فى ذاتها وإنما باعتبارها دوافع تبرر الحدث أو تمهد له .. ومن هنا فإن المسافة بين الدافع والفعل قصيرة وربما ملغية . أما فى الشخصية التى ترتكز على ذاتها فإن صفاتها مطلوبة لذاتها وليس لاستدعاء فعل معين .. ومن هنا فإن العلاقة المباشرة بين الدافع والفعل فى النوع الأول :

دافع ————> فعل (فورى ، مباشر ، ومحدد ، مشروط)

تتحول إلى



وسواء أكانت الشخصية ، أو بالأحرى رسمها ، من النوع الأول أو الثانى فإن الشخصية فى الأقصوصة لابد أن تكون شخصية مستقلة أو متكاملة فى حدود الدور الذى تضطلع به داخل العمل ، وأن يكون لها تميزها وتفردها الذى يمكننا من التعامل معها كشخصية متكاملة لها خصائصها الجسمية أو العقلية أو النفسية المحددة . ولابد أن يكون لهذه الخصائص ترتيبها الخاص على المحور الاستبدالى لعلاقات هذه الخصائص بالصورة التى نستطيع معها أن نشير معها إلى حدث أو فعل ما على المحور السياقى ونقول بوجود علاقة وثيقة بين هذا الحدث وتلك الخصيصة . فخصائص الشخصية تقع على محور مغاير لذلك الذى تقع عليه الأحداث والتصرفات . برغم التفاعل المستمر بين المحورين .

وإذا كان التفرد والاستقلال من أهم خصائص الشخصية الأقصوصية فان الابتعاد عن البطولة الملحمية تأتى بعد التفرد مباشرة . فالشخصيات الأقصوصية أبطال مقلوبون .. فهم ليسوا المسيح على الجبل وهو يعظ الناس فى قمة مجده ، ولكنهم المسيح على الجلجثة أو فوق الصليب .. فى مجالدته نوع منه البطولة بلا شك ولكنها تلك البطولة الهادئة الصامتة بل أقول المقهورة ، بطولة الجلد والمعاناة والحزن واحتمال الشدائد . وهى صيغة البطولة المناسبة لأفراد الجماعات المغمورة أو المقهورة التى تمتلىء بهم الأقاصيص . هؤلاء الأفراد الذين تؤرقهم صبواتهم الصغيرة المستحيلة التحقق والذين تعذبهم أشواقهم المهددة ولكنهم يجالدون ، بكبرياء حتى يستروا جراحهم عن الأعين الفضولية الناهشة . إنها بطولة الجماعات المقهورة التى لا تنى تحاول بلاكلل أن تنال حظها من الإنسانية فتتحطم أرواحها الرقيقة الحساسة الهشة على صخور هذه المحاولة ، ولكنها مع ذلك لا تستسلم لليأس بل تواصل أحلامها العصية المستباحة .

منطلق الرؤية وأشكال التتابع

تنطوى كل شخصية أقصوصية فى الواقع على مجموعة من الاحتمالات التى تتحكم فى بلورتها وإبرازها طريقة القص وأسلوب

التتابع القصصى . فنى موقف أقصوصى تتبادل فيه شخصيتان حواراً نجد أننا فى الواقع سواء كنا أمام قص يرتكز على الحبكة أو على الشخصية مجموعة من الاحتمالات ومجموعة أوسع من العلاقات بين هذه الاحتمالات المتعددة . ولكل شخصية أقصوصية ثلاثة احتمالات . فهناك الشخصية كما يعرفها أو يتصورها مبدعها والشخصية كما تتصور ذاتها ، والشخصية كما يتصورها الآخر .. فنى حالة (**س**) يتحدث مع (**ص**) نجد أننا إزاء هذه الاحتمالات

(١) (س) الحقيقى
(الذى يتصوره الكاتب)

(ص) الذى يتصوره الكاتب (الحقيقى)
(ص) كما يتصوره (س) (ص الآخر)
(ص) كما يتصوره نفسه (ص الذاتى)

(٢) (س) الذاتى
(صورة س عن نفسه)

(ص) الذى يتصوره الكاتب (الحقيقى)
(ص) كما يتصوره (س) (ص الآخر)
(ص) كما يتصوره نفسه (ص الذاتى)

(٣) س الآخر
(كما يتصوره ص)

(ص) الذى يتصوره الكاتب (الحقيقى)
(ص) كما يتصوره س (الآخر)
(ص) كما يتصور نفسه (الذاتى)

فإذا رد عليه (**ص**) فإننا سنجد أنفسنا إزاء تسعة احتمالات أخرى . ومن هنا فإن دخول شخصيتين فى عملية تفاعل أو حوار بسيطة يطرح على الكاتب الاختيار بين ثمانية عشر منطلقا لتصوير هذا الموقف ، فإذا دخل إلى ساحة الحوار شخص ثالث أصبح الخيار بين أربع وخمسين احتمالا مختلفا . واختيار أحد هذه المنطلقات العديدة أو المزج بين اثنين منها يعنى بالضرورة نفى الاختيارات أو الاحتمالات الأخرى ، ولابد أن يكون لكل من الاختيار والنفى مبرراته الواضحة . وأنا أتحدث هنا عن الخيارات المطروحة على الكاتب دون إدخال القارىء فى عملية الاحتمالات هذه ومضاعفة عددها .

وقد يتصور البعض أن التعدد الكبير للاحتمالات هذا مجرد تعدد نظرى ، وأن بعض هذه الاحتمالات لا وجود لها ، أو أن بعضها ينفى البعض الآخر . غير أن هذا غير صحيح . فأبعد الاحتمالات عن الوجود معاً هو أن يتجاور تصور شخصية ما للآخر مع تصور هذا الآخر لها ، وأن ينطلق التصوران معاً عن شخصية واحدة . وقد استطاع **باختين** فى كتابه المدهش «**الخيال الحوارى**» [٤٢] الذى ترجم مؤخرا إلى الإنجليزية أن يبرهن على أن هذا أكثر شيوعا مما يعتقد . فنى العبارة الرسمية الممجوجة «سيدى الوزير يكتب إلى معاليكم خادمكم المطيع فلان» نجد هذا التجاور واضحا فالقسم الأول من الجملة يقدم لنا تصور مقدم الطلب للوزير بينما تقدم لنا عبارة خادمكم المطيع تصور الوزير له أو على الأقل تصوره لتصور الوزير له . وينطوى هذا التصور على المستوى اللفظى وبطبيعته الكليشية على وجود تصور ضمنى آخر يناقض التصور المطروح فى منطوق العبارة أو يختلف عنه على الأقل .. وهو التصور الذى تطرحه العلاقة الحقيقية ـ أو اللاعلاقة بين مقدم الطلب والوزير خارج موقف تقديم الطلب هذا . ناهيك عن الجدل بين ما هو سرى وما هو معلن والذى تدخل فيه مجموعة أخرى من التصورات والعناصر التى تتسع وفقا لها احتمالات العلاقة ودلالاتها .

وإن دل هذا المثال على شىء فإنه يدل على إمكانية وجود جميع هذه الاحتمالات ، بل أكثر من ذلك على إمكانية تضاعفها . ويدل أيضا على أن تجاور وجهات النظر المتعارضة وتعايشها فى العمل الأقصوصى هو ما يسمح بوجود ما يسميه **باختين** بالقص **متعدد الأصوات** Polyphonic narrative أى القص الذى لا تسيطر عليه وجهة نظر واحدة ولا ينطلق من منطق واحد أو ثابت للرؤية . وهناك حديث طويل ـ ليس هنا مجاله ـ عن الفروق بين منطلق الرؤية الثابت ومنطلق الرؤية المتغير أو المتحول ، وعن أثر كل منهما على عملية القص ذاتها . غير أن ما يهمنا هنا هو إبراز مسألة تعدد الأصوات فى عملية القص وتعدد وجهات النظر ليس باعتبارها شكلاً بنائيا مستقلاً قد يذهب بالذهن إلى رواية قصة واحدة من أكثر من منظور ، ولكن باعتبارها سمة جوهرية فى كل قص ناضج ، حتى لو أوهمنا هذا القص أننا نرى كل شىء من وجهة نظر الراوى ، أو عبر أحداق شخصية ما ، أو من منظور الكاتب نفسه .

وقبل أن نقول من منظور الكاتب نفسه ينبغى أن نعرف أن هناك فرقا واضحا بين الكاتب الحقيقى والكاتب المفترض . فما إن يكتب الكاتب «حتى يخلق ليس ببساطة نموذجا أو إنسانا عاما لا شخصيا وإنما نسخة مفترضة أو متصورة من نفسه مغايرة للصور المفترضة الأخرى التى نقابلها فى كتابات الآخرين .. والصورة التى تبلغ القارىء عن وجود الكاتب واحدة من أهم المؤثرات» [٤٣] الفاعلة فى عملية الاتصال عبر الأقصوصة بين الكاتب والقارىء . وهى عملية تتخلق مع تتابع القص وتنمو بنموه .

وللتتابع الأقصوصى عدة أشكال تتفق جميعا فى أنها تثير مجموعة من التوقعات أو الاحتمالات ثم تحققها بصورة تثار معها وتتولد بها مجموعة جديدة من التوقعات وهكذا .. وهناك عدة أشكال للتتابع الأقصوصى منها **التتابع السببى أو المنطقى** وهو تتابع يقوم كما يشير اسمه على عملية النمو التدريجى المتسلسل الإقليدى منطلقاً من (ا) إلى (د) ماراً بالضرورة بـ(ب) و (جـ) . وهو لذلك شكل ينهض على حتمية منطقية واضحة تقود فيها المقدمات إلى النتائج ، ويشعر معه القارىء بالقدرة على التنبوء بالتطورات المقبلة . وهو شعور قد يتحقق فى معظم الأحيان ، لكنه قد يؤدى إلى عكس التوقع فى بعضها الآخر ، حيث إن قلب التوقعات أو

عكس اتجاه السهم الذى تتطور الحبكة وفقا له من حيل المنطق السببى المألوفة .

أما **التتابع الكيفى** فإنه أكثر حنكة ولا مباشرة من التتابع السببى وأكثر منه مراوغة .. فبدلاً من أن يؤدى حدث إلى آخر فإن تبلور قيمة كيفية معينة تؤدى إلى ظهور قيمة كيفية أخرى قد تكون مماثلة أو مناقضة لها . وللتتابع الكيفى توقعاته ولكنها ليست من نوع التوقعات الواضحة التى تحكمها الضرورة المنطقية ، بل من النوع الذى يتبلور وفق منطق الصيرورة الشعرية أو الكشوف الحدسية . ويعتمد هذا النوع من التتابع على نسيج معقد وكثيف من الإيماءات الموحية التى تخلق وحدة خاصة ومنطقا متفرداً خاصا .

والنوع الثالث من صيغ التتابع هو **التتابع التكرارى** وهو تنمية القص من خلال إعادة القص بصورة جديدة فى كل مرة ولكنها تنطوى على نفس الجوهر الواحد وتوسع أفقه أو تضيف إليه . ومن خصائص هذا التتابع أنه يوهمنا بأنه يقدم جديداً فى كل مرة ولكنه فى الواقع يعيد الدق على نفس الأوتار القديمة بتنويعات جديدة .. وهذه التنويعات العديدة على اللحن الواحد تتحقق عبر تتابع الصور وتباينها وعبر ضرورة المزج بين العناصر المتباينة والمتماثلة . ومن هنا فإن التتابع التكرارى ليس تكراراً لأن التكرار ليس من الفن فى شىء ولو بدا أن صورة ما أو تنويعا ما ليست إلا تكرارا لصورة سابقة أو تنويع سابق فلا بد على الكاتب أن يحذفها مباشرة من عمله ، فالتكرار عبء ثقيل على القص أما التتابع التكرارى فتنمية حاذقة له (٤٤) .

أما **التتابع التقليدى** فإنه التتابع الذى يعتمد على قدرة الشكل الأقصوصى وتقاليده على التأثير .. فكل أشكال التتابع السابقة تؤثر على القارىء دون أى إلمام منه بطبيعتها أو أسلوب عملها . ولأى شكل أدبى القدرة على أن يتحول إلى تقليد أدبى ويصبح غاية فى حد ذاته «وما إن يبدأ الشكل فى التأثير كشكل حتى يصبح شكلاً تقليديا وحتى يطلب لذاته سواء أكان شكلا معقدا كالمآسى الإغريقية أو مكثفا وموجزا كالسوناتا الشعرية »(٤٥) وما إن يطلب شكل لذاته حتى يكون قد أرسى قواعده الخاصة فى التتابع ونسقه الخاص فى توقع بدايات من نوع معين أو نهايات من طراز خاص ..الخ . فالتوقعات مع هذا الشكل من التتابع سابقه على عملية القراءة ذاتها ولا تتخلق أثناءها كما فى أشكال التتابع السابقة .

وأشكال التتابع المختلفة هذه تتفاعل وتتصارع باستمرار .. كما أنها تتطور وتتغير باستمرار . والحدود الفاصلة بينها ليست حاسمة أو باترة لأن هذه الأشكال المختلفة كثيرا ما تتداخل وتمتزج بعض عناصرها حتى يصبح فرزها والتمييز بينها أمراً عسيراً . ومع ذلك فإن لكل شكل منها خصائصه المتميزة وفلسفته المتفردة . وليس شكل التتابع منفصلاً بأى حال من الأحوال عن بقية عناصر العمل الأقصوصى البنائية أو المضمونية . ومن هنا لا يستطيع أحد الزعم بأنه يمكن كتابة الأقصوصة الواحدة بأكثر من شكل من أشكال التتابع لأن هذا لن ينتج قصة واحدة ذات تبديات مختلفة بل قصصا متباينة .

لغة القص واللغة القصصية

تعتبر مشكلة اللغة من أهم مشكلات الأقصوصة البنائية والجمالية ، لأن التكثيف والإيجاز والإيحاء تضع على اللغة عبئاً ثقيلاً «وإذا أردت أن أختار كلمة لتصف لغة الأقصوصة فإننى أفضل استعمال المستحوزة أو المتأهبة »(٤٦) فلغة الأقصوصة يجب أن تكون قادرة على الاستحواز على القارىء ، على الإمساك بالموقف كله . وأن تكون لغة متأهبة يقظة ذكية فياضة بالمعانى والإيحاءات . «فبينما يعمل كاتب الأقصوصة بالجملة والكلمة فإن الروائى يعمل بالفقرة والفصل »(٤٧) ومن هنا فإن لكل كلمة أهميتها ومكانتها ولكل جملة قيمتها ، فما إن يضيق الحيز حتى يصبح الاختزال ضرورة والإيحاء حتمية والكثافة أمرًا لا محيص عنه .

وبرغم هذا الاختزال والإيحاء والكثافة فإن على لغة الأقصوصة أن تتسم بالبساطة والتواضع وألاتجذب الانتباه لذاتها بل تحاول بهدوء أن تخلق تياراً من الإشعاعات المتتابعة التى تعمق قدرة اللغة على التعبير والتركيز .. وقد يقال إن تتابع الإشعاعات والإيحاءات يورث الغموض والإبهام ، غير أن هذا غير صحيح لأنه يخلق الشعر والتوهج ويرهف ذكاء القارىء ويوسع أفق اللغة ذاتها فى نفس الوقت ، لأنه يحاول أن يفجر حدودها وأن يدفع هذه الحدود باستمرار إلى أقصى ما يمكن انفعاليا وعقليا على السواء .

ومع اقتراب لغة القصة الدائم من الشعر فإن هناك فوارق كثيرة بين اللغة الشعرية واللغة النثرية القصصية .. فاللغة ليست غاية كاتب الأقصوصة ولكنها غاية الشاعر والوسيط الذى يعمل به . أما القاص فإن اللغة عنده لابد أن تكون وظيفية قادرة على التوصيل «لأنه ينبغى على الكلمات فى النثر أن تعبر عن المعنى المطلوب لا أكثر ، أما إذا جذبت الكلمات الاهتمام لنفسها فإن ذلك أمر ممجوج »(٤٨) وما هو ممجوج فى لغة النثر تحاول لغة الشعر تحقيقه طوال الوقت . لكن اللغة القصصية ليست مجرد لغة نثرية ولكنها لغة نثرية فنية تحاول أن تمزج بين الجوانب الإدراكية فى اللغة والجوانب التعبيرية وبين العناصر الشعرية والعناصر الدرامية ، بين ما هو إنسانى وما هو مثالى أو جمالى .. وهى لهذا كله لغة كائنة فى المنطقة الفاصلة بين الشعر والنثر .. لغة لا تعترف بهذا التقسيم الباتر بين الشعرى والنثرى وتحاول أن تمزج الدلالات الإدراكية للكلمات بكل ما فى طاقة هذه الكلمة من قدرة على الإيحاء والخروج على قيود المعنى الإدراكى المحدود . إنها تمزج الجانب المنطقى العقلى النثرى فى اللغة بالجانب الخيالى الفنتازى الشعرى فيها .. الجانب الانفعالى العاطفى بالجانب الواقعى الدلالى .

فلغة الأقصوصة تطمح أساساً إلى التوصيل .. لا توصيل حقائق علمية جامدة ، أو صور واقعية هامدة وإنما توصيل عالم حىّ متدفق يتخلق عبر الكلمات التى تستعمل لقيمتها الدلالية بلا شك ولكنها تستعمل أيضا لقيمتها الموقفية . ولذلك ينبغى دراسة اللغة القصصية دراسة جيدة من حيث ترتيب الكلمات وزمن الأفعال وتركيب الجملة كله دون إغفال بقية العناصر الصوتية والجرسية فى اللغة . لأن اللغة القصصية ليست وعاء يصب فيه القاص أقصوصته ولكنها المادة الأقصوصية بعد أن تشكلت فى قالب فنى .. فى أقصوصة : فى إبداع فى اللغة وباللغة .

• هوامش

(١) راجع على سبيل المثال لا الحصر كتب عباس خضر ، شكرى محمد عياد ، سيد حامد النساج ، عبد الإله أحمد ، عبد الرحمن ياغى ، حسام الخطيب ، عبد الرحمن أبو عوف ، يوسف الشارونى ، فؤاد دواره وآخرين .

(٢) Ian Reid The Short Storv (London Methuen and co 1977) P .l

(٣) راجع على سبيل المثال كتاب : Paul Hernadi Beyond Genre: New Directions in literary Classification, (Ithaca, Cornell University Press, 1972).

(٤) H. E. Bates, The Modern Short Story; a Critical Survey, (London, Thomas Nelson and Sons, 1941) p. 13.

(٥) هكذا وقع محمود تيمور بعض قصصه الأولى

(٦) راجع عبد الرحمن الجبرتى (عجائب الآثار فى التراجم والأخبار) الجزئين الرابع والخامس من طبعة لجنة البيان العربى ، القاهرة ، ١٩٦٥ .

(٧) C. Wright Mills, Power, Politics and People, London, (Oxford University Press, 1967) p. 413.

(٨) قد يبدو هنا أننى أتحدث عن مصر كحالة معزولة ولكنها فى الواقع مثال تميز بالريادة فى هذه الفترة ولكنه تكرر بعد ذلك بصور مختلفة فى معظم البلاد العربية الأخرى . راجع مثلاً كتاب حسام الخطيب عن (المؤثرات الأجنبية فى القصة السورية) أو كتاب عبد الإله أحمد عن (نشأة القصة وتطورها فى العراق) .

(٩) راجع النص الكامل للمنشور فى كتاب الجبرتى .. فى الجزئين المشار إليهما عاليه . وراجع كذلك تحليل لويس عوض الضافى فى (تاريخ الفكر المصرى الحديث : الخليفة الثقافية) ص ٧٦ ـ ٩٤ .

(١٠) Jaques Berque, Egypt: Imperialism and Revolution, trans. by Jean Stewart (London, Faber and Fabar, 1972) p, 16.

(١١) P. M. Holt (edit), Political and Social Change in Modern Egypt, (London, Oxford University Press, 1969) p. 155.

(١٢) C. Wright Mills, op. cit, p. 411.

(١٣) Leslie Stephen, English Literature and Society, (London, 1904) p. 26.

(١٤) نشرت فى (الأستاذ) عدد ١٥ نوفبر ١٨٩٢ .

(١٥) S. S. Prawer, Comparative Literary Studies, (London, Duckworth, 1973) p. 74.

(١٦) ليس مصادفة أن فترة ازدياد الإقبال على الترجمات هى نفسها فترة الميلاد بالنسبة للأشكال القصصية فبعد أن كان هناك ٢٠ كاتبا فرنسيا وخمسة كتاب إنجليز مترجمين إلى العربية حتى عام ١٩١٩ بلغ هذا العدد مع عام ١٩٣٠ أكثر من ١٥٠ كاتبا فرنسيا و ١٥ كاتبا إنجليزيا .

(١٧) راجع إبراهيم عبده (تطور الصحافة المصرية : ١٧٩٧ ـ ١٩٥١) ص : ٤٤٣ ـ ٤٥٥

(١٨) راجع دراسة بيرجونزى «ملحق عن القصة القصيرة» فى كتابه Bernard Bergonzi, The Situation of the Novel, (London, Penguin Books, 1972) p. 251.

(١٩) المرجع السابق ، ص : ٢٥٢

(٢٠) Ian Reid, op. cit., p.2.

(٢١) Boris Ejxenbaum, «O. Henry and the Theory of the Short Story», in Readings in Russian Poetics, p. 231.

(٢٢) لمزيد من التفاصيل عن نظرية المثلث تلك راجع مقال M. Sternberg «What is Exposition?, an Essay in Temporal Delimination» in The Theory of the Novel (edit) John Halperin, p. 25-70.

(٢٣) Boris Ejxenbaum, op, cit, p. 231.

(٢٤) Ibid.

(٢٥) Ibid, p. 232.

(٢٦) فرانك أو كونر (الصوت المنفرد) ترجمة د . محمود الربيعى ، ص : ١٦ .

(٢٧) عبد الله النديم (التنكيت والتبكيت) ، العدد الأول ، ٦ / ٦ / ١٨٨١

(٢٨) راجع مقدمة محمود تيمور لمجموعته الأولى (الشيخ جمعة) ١٩٢٥ وكذلك مقدمتيه(لاعم متولى) ١٩٢٥ و (الشيخ سيد العبيط) ١٩٢٦ .

(٢٩) Sean O'Faolain, The Short Story, (London, Collins, 1948) p. 138.

(٣٠) المرجع السابق ص : ١٤٥

(٣١) المرجع السابق ص : ١٤٠

(٣٢) المرجع السابق ، ص : ١٤٦

(٣٣) المرجع السابق ص : ١٥٣

(٣٤) راجع مقالة الأقصوصة فى دائرة المعارف البريطانية وغيرها .

(٣٥) Ian Reid, op. Cit, p. 56.

(٣٦) Seymour Chatman, Story and Discourse, Ithaca, Cornell University Press, 1980) p. 43.

(٣٧) لمزيد من التفاصيل راجع مقالة شتيرنبرج المشار إليها بهامش (٢٢) ص : ٣٥ ـ ٤١

(٣٨) لمزيد من التفاصيل راجع كتاب G. Genette, Narrative Discourse.

(٣٩) E. R. Mirrielees, The Story Writer, (Boston, Little Brown and co., 1939) p. 63.

(٤٠) المرجع السابق ص :١٦٢

(٤١) راجع كتاب T. Todorov, the Poetics of Prose p. 66

(٤٢) The Dialogical Imagination.

(٤٣) W. C. Booth, The Rhetoric of Fiction, (Chicago, The University of Chicago Press, 1961) p. 70-1.

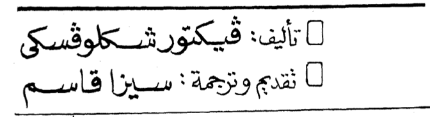
(٤٤) لمزيد من التفاصيل راجع E. R. Mirrielees, op. cit., p. 123-39.

(٤٥) Kenneth Burke, Counter-Statement (Los Altos, Hermes Publications, 1953) p. 126.

(٤٦) S. O Faolain, op. cit., p. 192.

(٤٧) المرجع السابق ، ص : ١٩٦

(٤٨) David Lodge, Language of Fiction, (London, RGP, 1966) p. 10.



□ تأليف: ڤيكتور شكلوفسكى
□ تقديم وترجمة: سيزا قاسم

مقدمة

يعتبر فكتور شكلوفسكى من أهم رواد مدرسة الشكليين الروس ، بل أهمهم على الإطلاق فى مجال نظرية النثر. كانت لهذه المدرسة أهمية كبيرة فى مسار الدراسات النقدية رغم قصر عمرها الذى لم يتجاوز خمسة وعشرين عاما (من سنة ١٩١٦ إلى سنة ١٩٣٠) . ولكنها أحدثت ـ ومازالت ـ ثورة فى المفاهيم النقدية فى موطنها الأصلى ـ روسيا ـ وفى العالم الغربى الذى هاجرت إليه . ولايزال أثر هذه المدرسة فعالا إلى اليوم ، فى الاتحاد السوفيتى بين جماعة جامعة تارتو بصفة خاصة ، وفى الغرب حيث تتوالى ترجمة أعمال الشكليين الروس . ويمثل البحث الذى نترجمه بعنوان «بنية الرواية وبنية القصة القصيرة» الفصل الثالث من كتاب شكلوفسكى «حول نظرية النثر» . وقد نشر سنة ١٩٢٥ ، ويضم عشر دراسات كتبها المؤلف فيما بين سنة ١٩١٦ وسنة نشر الكتاب .[١] ويجمع الكتاب ـ عموما ـ أهم ما كتب شكلوفسكى حول نظرية النثر ، خصوصا الفصل الأول عن «الفن باعتباره وسيلة» ، والفصل الثالث عن «بنية الرواية وبنية القصة القصيرة» والفصل الرابع عن «كيفية صنع دون كيخوته» والفصل السابع عن «رواية التقليد الساخر : ترسترام شاندى لستيرن»

ولا يتسع المجال ـ فى هذه المقدمة لعرض واف عن تاريخ المدرسة الشكلية وتطورها وإنجازاتها .[٢] ونكتفى بموجز مقتضب يوضح المفاهيم التى تمثل الركيزة النظرية للمقال المترجم . ولقد وقع اختيارنا على هذا المقال لما ينطوى عليه من أفكار مثمرة فى مجال تناول أنواع القصص ، عن طريق التحليل النصّى الدقيق ، ومحاولة استخلاص القوانين العامة التى تحكم إنشاء النصوص القصصية ، وتوضيح الروابط التى تدعم العناصر المكونة للنص القصصى .

ويصعب على الدراس ـ فى كثير من الأحيان ـ أن يفرق بين أفكار شكلوفسكى وأفكار غيره من الشكليين ، لأنهم كانوا يعملون بوصفهم فريقا متكاملا ، كما كانت حلقتهم الدراسية أقرب إلى البوتقة التى تنصهر فيها المفاهيم والنظريات لتنمو وتتطور .

وتقترن القوة الدافعة وراء نشاط الشكليين بالرغبة فى إنهاء التخبط المنهجى الذى كان يسود الدراسات الأدبية التقليدية ، وفى إرساء الدرس النقدى بوصفه مجالا متكاملا مستقلا للنشاط العقلى . ولذلك عَرف ب . إيخنباوم الجماعة بأنهم «متخصصون» specifiers . وتنصب جهود الشكليين ـ بالفعل ـ على عملية التخصيص هذه . إذ لم يكتفوا بالفصل بين الدراسات الأدبية وغيرها من الدراسات الإنسانية (مثل علم النفس أو علم الاجتماع أو التاريخ) التى كانت تختلط بالدارسات الأدبية أو تحل محلها ، ولكنهم نحوا نحوا أكثر دقة وتحديدا فى تحويل الدرس الأدبى إلى «علم».. كانت خطوتهم الأولى فى ذلك تحديد «مادة» هذا العلم ، وضبطها فى سمات مميّزة للأدب ، أو سمات تصنع مايسمى «أدبية الأدب» . ولقد نهجوا فى ذلك نهجا تجريبيا «امبيريقيا» يركز كل التركيز على النصوص الأدبية وتحليلها .

ولقد أدى اهتمامهم بالكشف عما يميز الأدب إلى التركيز على لغة الشعر ومقوماتها ، فرأوا أنها تختلف عن غيرها من الظواهر اللغوية ، بما تتمتع به من استقلال ذاتى ، يباعد بينها وبين الغايات العملية للغة النثر العادية . ولذلك رفض الشكليون الروس فكرة الوظيفة التوصيلية للغة الشعر ، سواء كان هذا التوصيل عقليا أو انفعاليا . ووصل تصورهم الوظيفى للغة الشعر إلى اكتماله فى نظرية رومان ياكبسون عن الحدث الكلامى ، ومايقترن بها من تأكيد أن الشعر رسالة تركز على العبارة نفسها ، دون غيرها من العناصر التى تتكون منها هذه الرسالة .[٣]

وتختلف لغة الشعر عن غيرها من منطلق آخرهو منطلق بنائى ، إن صح القول ، فلغة الشعر أكثر انتظاما وصرامة من اللغة العادية ، ذلك لأن لغة الشعر نوع من الخطاب المنتظم بذاته ، بمعنى أن لكل عنصر من عناصره مكانا محدداً ووظيفة محددة داخل نظام ، لا يحكمه شئ من خارجه ، بل تماسكه الداخلى فحسب . ولذلك فإن وظيفة النقد هى الكشف عن القوانين الداخلية التى تحكم هذا النظام . يقول شكلوفسكى فى مقدمة «حول نظرية النثر» : «إن هدفى فى نظرية الأدب هو دراسة قوانينه الداخلية ، ولنقل ـ إذا استخدمنا استعارة من الصناعة ـ إننى لا أهتم بموقف سوق القطن العالمية ولا بسياسة الاحتكارات ولكنى ، أهتم بنوعية خيوط الغزل وبطرائق النسّج فحسب» .

وتساوى «الوسائل الأدبية» ـ فى الاستعارة السابقة ـ خيوط الغزل وتعنى الوسيلة الأدبية .[٤] لدى الشكليين ، التقنية الواعية التى تدخل فى تكوين العمل الأدبى . و«ما العمل الأدبى سوى مجموع وسائله» (شكلوفسكى) ، و«إذا أرادت الدراسات الأدبية أن تصبح علما فإن عليها الإقرار بأن «الوسيلة» «شخصيتها» الوحيدة ، ثم تأتى بعد ذلك مسألة جوهرية «هى مسألة تطبيق الوسيلة وتعليلها» . (ياكبسون) .

ولقد كان الشكليون يصارعون المفهومين التقليديين السائدين لكل من «الشكل» و«المضمون» ، ويرفضونهما على أساس أنهما يشطران العمل شطرين ، لذلك استبدلوا بمفهومي «الشكل» و«المضمون» مفهومي «الوسيلة» و«المادة» . و«المادة» هي ما قبل الجمالي ، أما «الوسيلة» فهي تحول المادة إلى شكل جمالي متكامل . ولذلك اكتسب مصطلح الشكل معنى كليا يغطي جميع مكونات العمل الأدبي بما فيها المضمون . وطبقوا هذه التفرقة على النصوص القصصية ، ففرقوا بين «الأحدوثة Fable » ، أي مجموع الأحداث التي تكوّن العمل القصصي في ترتيبها الزمني ، و«الحبكة» Sjužet أي التشكيل الجمالي لنفس الأحداث ، وهي المقابل للوسيلة . ومن الوسائل المستخدمة في تشكيل الحبكة : الموازاة ، والتقديم والتأخير ، والإيجاز ، والاستطراد ، والإرجاء ، والتضمين ، والإطار والنظم . ولقد اعتبروا الشخصية القصصية وسيلة من الوسائل التي تساهم في تشكيل الحبكة .

ولا تنفصم الوسيلة الأدبية عن غيرها من الوسائل ، إذ لابد من روابط وثيقة ، تضمن تلاحم أجزاء العمل الأدبي وتماسكها ، فلكل وسيلة من الوسائل «حافز» motivation يبرر وجودها ويفسر استخدامها وعلاقتها بالوسائل الأخرى . ولايمكن أن يدخل عنصر أو موتيف العمل دون مبرر ، يرتبط بالتكامل الجمالي للعمل الأدبي من «حفز» أو «تعليل» جميع عناصره (توماشفسكي) . وقد أكد الشكليون ـ في هذا السياق ـ على الاستقلال الذاتي للعمل الأدبي ، لكي يأتي الحافز العمل الأ بي من الخارج ، فيتحول إلى «الحفز الواقعي» القائم على نظرية المحاكاة . ذلك لأن التشابه بين الفن والحياة مرفوض بل مستحيل عندهم : «فالفن كان دائما مستقلا عن الحياة ، ولم يعكس لونه أبدا لون اللواء الذي يرفرف على قلعة المدينة» (شكلوفسكي) . إن الأدب صنعة وتصنيع.ولذلك يهتم الشكليون اهتماما خاصا بالأعمال التي «تعرى»[*] وسائلها ، أي بالأعمال التي يبرز فيها التصنيع . ولقد أشاد شكلوفسكي برواية «ترتسترام شاندى» لستيرن ، ووصفها بأنها أكثر الروايات العالمية نمطية ، لأن ستيرن يتميز بتعرية الوسائل الأدبية ، ويحطم تقاليد الرواية أثناء كتابته ، فلا يقدم «شريحة من الحياة» كما كان الحال بالنسبة لروائيي القرن التاسع عشر ، بل يذكر القارىء في كل لحظة أنه يقرأ رواية . ولكي يتم ذلك فلابد من إبراز الشكل . ويفعل ستيرن ذلك من خلال خرق قواعد الرواية التقليدية وقوانينها ، ليضيف إلى النص استطرادات طويلة ساخرة ، أو يضع المقدمة وسط الرواية ، أو يسقط عددا من الفصول . والغاية من تعرية الوسائل ـ على هذا النحو ـ ذات شقين ، أولها جعل الشكل مدركا ، وثانيهما خلق الإحساس بالتغريب .

ويحتل مفهوم «التغريب» مكانا مميزا في أعمال شكلوفسكي . لقد عرض له في مقاله «الفن باعتباره وسيلة» (نشر ١٩١٦) الذي كان بمثابة البيان الرسمي (مانيفستو) للمدرسة الشكلية . ولم تخل كتابات شكلوفسكي اللاحقة من إشارة إلى هذا المفهوم . إنه يربط بين وظيفة الفن وتحطيم قواعد المألوف لتوليد إدراك جديد لدى المتلقي عن الأشياء ، ذلك لأن المرء يعيش ـ فيما يقول ـ حياة تحكمها الآلية ، حياة يصبح الهدف معها من إدراكه للأشياء التعرف وليس المعرفة . والفن يجعل المرء يدرك الأشياء وكأنه يراها للمرة الأولى . يقول شكلوفسكي :

«لكي نخبر الإحساس بالوجود ، لكي ندرك الشئ ، لكي يصبح الحجر حجريا ، وجد شئ نطلق عليه اسم الفن . وهدف الفن هو أن يمنحنا الإحساس بالشئ بوصفه رؤية وليس تعرفا . ووسائل الفن هي وسائل التغريب ، أي وسائل الشكل المعقد التي تستخدم لمضاعفة مدى الإدراك وصعوبته ، إذ تملك عملية الإدراك في الفن غايتها في ذاتها ، ولابد من إطالة مداها الزمني والفن طريقة في خبرة الشئ وهو يتولد . ولا يأبه بالأشياء التي اكتسبت شكلها النهائي .»

ولقد تطور مفهوم «التغريب» عند شكلوفسكي ليصبح دعامة للتاريخ الأدبي . لقد ترتبت عليه فكرة التطور ، بمعنى أن الوسيلة الأدبية تصبح آلية بعد حين ، وعندئذ يجب تغريبها من خلال تعريتها ، وهكذا يتطور الأدب . يأتي جيل جديد فيكسر المألوف من الوسائل الموروثة ، يحطم مارثّ منها ، ويستحدث وسائل جديدة ، تجعلنا ندرك الأشياء إدراكا طازجا بكرا .

ويتخلل مفهوم التغريب ثلاثة مستويات في نقد شكلوفسكي : إنه تعريف للفن ، وأساس لكيفية التطور الأدبي ، ومنهج للقراءة .

ولقد جمع الشكليون الروس بين ثلاث نظريات ، وولدوا منها علما لدراسة الخطاب : النظرية الأرسطية للأنواع الأدبية بعد أن طو«ها «أغنوها وعمقوها» ، ثم النظرية الرومانسية للاستقلال الذاتي للأدب بعد أن جعلوا منها أساسا تنحل عليه ميكانزمات النص الأدبي ، وأخيرا النظرية الكلية (الجشتلت) في الإدراك ، التي انسربت في فكر شكلوفسكي . ولقد كانت الشكلية ـ في النهاية ـ منطلقا للعديد من الأفكار والمفاهيم ، ورافدا أساسيا من روافد النقد البنائي .

ـ ١ ـ

لا أستطيع أن أبدأ هذا الفصل سوى بالاعتراف أنني لم أجد حتى الآن تعريفا للقصة القصيرة ، بمعنى أنني لاأستطيع أن أحدد الصفة التي يجب أن تميز «الموتيف» من جانب أو كيف يجب أن تتآلف «الموتيفات» من جانب آخر ، لكي تتحقق «الحبكة» Sjužet فلا يكفي لكي نشعر أننا نقف أمام قصة قصيرة أن تحتوي على صورة بسيطة . أو موازاة بسيطة بين عنصرين ، أو حتى تقديم وصف بسيط لحدث من الأحداث .

لقد حاولت ... أن أوضح نوعية العلاقات التي تربط بين الوسائل المختلفة المستخدمة في الإنشاء الأدبي والوسائل الخاصة بالأسلوب عامة .

وتوقفت بصفة خاصة عند نوع الإنشاء الذي تتراكم فيه الموتيفات كما تتعاقب درجات سلم متتالية « Staircase like structure » . ويتميز التراكم ـ في هذا النوع من الإنشاء ـ باللانهائية . يتجلى ذلك بصفة خاصة في روايات المغامرات ، ويفسر ـ لاشك هذا العدد الكبير من المجلدات التي تكون رواية مثل روكامبول .[1] « Rocambole » أو رواية مثل «بعد مضي عشرين عاما» ، أو رواية «فيكونت براجلون» لإسكندر دوماس . وتفسر هذه الخاصية ـ من جانب آخر ـ حاجة أمثال هذه الروايات إلى خاتمة مستقلة épilogue ؛ إذ لايستطيع الكاتب أن ينهي عمله دون التعجيل بتطور القصّ ، والإسراع بتغيير مقياس الزمن .

وقد جرت العادة على أن يتضام توالى القصص القصيرة داخل قصة إطار، فنجد فى رواية المغامرات مجموعة من العناصر تستخدم هيكلا عاما ترتكز عليه القصة الرئيسية. وغالبا ما تكون هذه العناصر من قبيل: الاختطاف، ثم التعارف، ثم الزواج الذى يتم رغم العقبات التى حالت دون إتمامه. ولذلك يعترف مارك توين Mark Twain أنه وقف حائرا فى نهاية «مغامرات توم سوير». [٢] «The Adventures of Tom Sawyer» لا يعرف كيف ينهى روايته، فالرواية التى تدور حول مغامرات صبى صغير، لا يمكن أن تنتهى بالزواج كما يحدث فى الروايات التى تدور حول أبطال بالغين؛ ولذلك يشير المؤلف إلى أنه سينهى روايته عندما تسنح له أول فرصة. ولكن تمتد قصة «توم سوير» — كما نعلم — فى قصة «هاك فين» Huck Finn [٣] (إذ تصبح الشخصية الثانوية فى الرواية الأولى، البطل فى الرواية الثانية) ثم تمتد فى رواية أخرى، يستخدم فيها الكاتب وسائل الرواية البوليسية، وتمتد أخيرا فى رواية ثالثة، تستعير وسائلها من رواية جول فيرن Jules Verne «خمسة أسابيع فى منطاد» [٤]

ولكن ما الشروط التى تجعلنا ندرك القصة القصيرة بوصفها وحدة متكاملة تامة؟

يتضح من التحليل أن البنية المتدرجة تدرج السلم تصبحها بنية دائرية، أو بنية لها طابع الحلقة، لو شئنا الدقة. ولذلك يصعب أن تتولد قصة قصيرة من وصف حب متبادل ينتهى بالنجاح. وإذا تحقق ذلك فإنه لا يتم من غير معارضة للقصص التقليدية التى تصف حبا تحوطه العقبات. ويمكن أن نضرب لذلك مثلا بالنسق التالى: (أ) يحب (ب) ولكن (ب) لا يحب (أ). وعندما يبدأ (ب) فى حب (أ) يكون (أ) قد انصرف عن حب (ب).

إن هذا النسق هو الذى يحكم علاقة يوجين أونيجين Eugène Onéguin وتاتيانا [٥]. قد تفسر الدوافع النفسية المعقدة عدم التزامن فى الانجذاب المتبادل للبطلين. ولكن بويردو Boïardo [٦] يلجأ إلى وسائل أخرى سحرية، تحفز من هذا الموقف. هكذا يعشق رولان البطل الفتاة أنجليك — فى رواية بويردو «رولان عاشقا» Roland Amoureux — ولكن رولان يمر — ذات يوم — على غابة مسحورة ذات نبعين، ويشرب — مصادفة — من ماء أحد النبعين، فينسى حبه — فجأة — دون أيه مقدمات. وفى الوقت نفسه، تشرب أنجليك من ماء النبع الثانى، الذى ينطوى سحره على صفات مضادة، فيشتعل فى قلبها حب عارم لرولان. ويتحول المنظر، لينقلب الحال، وتسعى أنجليك وراء رولان، تطارده من بلد إلى بلد، وتجوب وراءه العالم بأسره إلى أن يعود كلاهما — فى النهاية — إلى الغابة المسحورة نفسها، فيشرب كلاهما من نبع مناقض للنبع الذى شرب منه من قبل، فيتبدل الحال، وتنقلب الأدوار، لتبدأ أنجليك فى كراهية رولان، بينما يعود رولان إلى حبه السابق مرة أخرى، فتبدو الحوافز عارية تماما فى هذه القصة.

وقد يتضح لنا — من هذا التحليل — أن القصة القصيرة لا تتطلب الفعل فحسب، بل تتطلب الفعل ورد الفعل، كما تتطلب أن لا يكون هناك تطابق بينهما. إن ذلك يقرب مابين «الموتيف» من ناحية، والمجاز عموما أو التورية خصوصا من ناحية أخرى. ولقدأشرت إلى ذلك فى مقالى عن «التغريب» [٧]؛ عندما تناولت موضوع الحب الحسى، وذكرت أن موضوعات حكايات الحب الحسى استعارات موسّعة نامية. إن «الموتيف» — فى هذه الحكايات — يتولد من تطوير للتشبيه، ليأخذ التشبيه المطور شكل قصة متكاملة. هكذا شبّه بوكاتشيو — مثلا — عضو الأنوثة للمرأة بالهاون بينما شبّه عضو الذكورة للرجل بيد الهاون. ويمكن أن نجد الأمر نفسه فى قصة «الشيطان والجحيم»، حيث تبدو عملية التطوير أكثر جلاء، وتشير خاتمة القصة إشارة مباشرة إلى قول شعبى متداول، ليست القصة نفسها سوى تطوير له.

وينشأ نمط من القصص حول تطوير أشكال من التورية. وينتمى إلى هذا النمط تلك القصص التى تفسر أصل الأسماء. ولقد سمعت أحد سكان مدينة «أوتا» Ohta يؤكد أن اسمها يرجع إلى الإمبراطور بطرس الأكبر، ذلك الذى صاح مندهشا: «أو! تا» «oh! ta» [٨] عندما رأى المدينة أول مرة. وعندما يتعذر تفسير الاسم من خلال الكناية عن أصله، ينقسم الاسم إلى أجزاء مستقلة، قد لا يكون لها وجود فى اللغة. هكذا انقسمت كلمة موسكوفا Moskova (فى قصة نشأة مدينة موسكو) إلى جزئين هما: موس Mos وكفا Kva. وانقسم اسم نهر «يادوسا» [٩] Jadusa إلى «يا» JA (أنا) وأوسا ausa.

ولاشك فى أن «الموتيف» ليس تطويرا لعبارة لغوية فى كل الأحوال. إذ تُستخدم التناقضات التى توجد فى العادات والتقاليد بوصفها موتيفات. ويمكن أن نذكر مثالا من الفولكلور العسكرى (نجد فيه التأثير الذى تتركة العناصر اللغوية فى التقاليد الفولكلورية) حيث يطلق على فوّهة البُندقية «عين السوار» فى اللهجة العسكرية. عندما يحكى عن شباب الجند الذين كانوا يشكون من فقد «سوارهم». ولقد ولّد ظهور الكهرباء تيمة قصصية من النمط نفسه، حيث تصبح الكهرباء نارا لا تقذف بالدخان. ونجد هذه التيمة فى قصة عسكرية أخرى، وهى قصة الملازم الذى أقنعه جنوده — وكانوا يدخنون فى ثكناتهم — أن المصابيح هى التى تقذف بالدخان.

ومن هذه التيمات المهمة التى ترتكز على التناقض تيمة الاستحالة «الزائفة». وإذا تأملنا «النبوءات» — مثلا — نجد أن التناقض ينشأ من نوايا شخصيات، تحاول الفرار من النبوءة من ناحية، وتجنب حدوثها الفعلى من ناحية أخرى (كما حدث مع تيمة أوديب) وتتحقق النبوءة — فى تيمة الاستحالة «الزائفة» — رغم أنها تبدو غير ممكنة، ويتم التحقق عن طريق التلاعب اللفظى. وإذا أخذنا «مكبث» مثالا على ذلك، نجد الساحرة تعده بأنه لن يعرف الهزيمة، ما لم تتقدم الغابة نحوه، كما تنبئه بأنه لن يموت بيدى شخص «ولدته امرأة». ولذلك يتقدم الجند الذين يهاجمون قصر مكبث، وهم يحتمون بفروع شجر يحملونها فى أيديهم. ويموت مكبث بيدى طفل لم تلده امرأة، إنه انتزع انتزاعا من رحم أمه. والأمر نفسه فى رواية الاسكندر: لقد أخبره العرافون بأنه لن يموت إلا فوق أرض من حديد، وتحت سماء من عاج، ولذلك يموت مستلقيا على درع وتحت سقف من العاج. وذلك أشبه بما نجده عند شكسبير، حيث يتعرف ملك على نبوءة تؤكد أنه سوف يموت فى

«القدس» ، وذلك ليلفظ الملك أنفاسه الأخيرة فى حجرة دير يحمل اسم «القدس» .

وهناك مجموعة أخرى من التيمات تقوم على التناقض ، منها «معركة الأب والابن» و «الأخ زوج أخته» (وقد تناول بوشكين هذه التيمة بطريقة أكثر تعقيدا من طريقة الأغنية الشعبية المعروفة) وأيضا «الزوج فى عرس زوجته» ، وتقوم على الوسيلة نفسها تيمة «المجرم الذى لا يمسكه أحد» تلك التى نجدها فى تاريخ «**هيرودوتس**» . وتشترك كل هذه التيمات ، ابتداء ، فى موقف يبدو وكأنه لا مخرج منه ، ولكن يأتى المخرج فى النهاية فى شكل حل ساحر . وتنتمى إلى هذا النمط نفسه ، أى النمط الذى يقوم على طرح لغز ثم تقديم الحل ، القصص التى تطرح مجموعة من المهام الصعبة ، يقوم البطل بإنجازها . أضف إلى ذلك قصص البطولات . ونلحظ ميل الأدب ـ فى مراحل متأخرة ـ إلى تيمة «المجرم المزيف» أو «المجرم البرئ» .

وينطوى هذا النوع من التيمات على التتابع التالى : يتعرض البرئ للاتهام ، ويتم اتهامه بالفعل ، ولكن براءته تظهر فى النهاية . وقد تظهر البراءة فى بعض الأحيان من خلال افتضاح شهود الزور (ويتمثل هذا النوع فى شخصية نمطية هى شخصية «سوزان» فى قصص كامونيس Camoëns لمينابيف Minayev (١٠).

ونشعر أننا لسنا أمام «حبكة» ؛ إذ تخلو القصة من خاتمة أو حل ، ونلمس هذه الظاهرة جلية فى رواية «الشيطان الأعرج» Le Diable Boiteux للوساج Lesage (١١) ، ففى هذه الرواية نجد لوحات صغيرة كالمنمنمات ، تخلو من «الحبكة» . ونقدم مقطعا من مقاطع هذه الرواية على سبيل المثال :

«**ولنأت الآن إلى هذه البناية الجديدة التى تحتوى على جناحين منفصلين . يقطن أحدهما المالك ، وهو فارس عجوز . نراه تارة يجوس جنبات الدار . وتارة يتهاوى جالسا فى أحد المقاعد**» .

ـ فقال زامبللو : «يخيل إلىّ أنه يقلب فى رأسه مشاريع عظيمة . ترى من يكون هذا الرجل ؟ إذا ماتأملنا الثراء الذى يتألق فى داره ، استنتجنا أنه من الأعيان» . فأجاب الشيطان : «كلا هو رجل ريفى بلغ هذه السن المتقدمة بعد أن تدرج فى وظائف جلبت إليه الأموال الطائلة ، حتى تجاوزت ثروته أربعة ملايين . غير أن الوسائل التى لجأ إليها لاكتناز هذه الثروة أخذت تؤرقه ، وهو على وشك لقاء ربه ، فشرع يفكر فى بناء دير ليكفر عن ذنوبه ويريح ضميره ، بإنجاز فعلة جليلة وقد حصل على تصريح يسمح له بتأسيس هذا الدير . ولكنه وقع فى حيرة عظيمة ، ويأمل أن يقطن هذا الدير رهبان يتحلون بالزهد والعفاف والتواضع . وأين يجد من تجتمع فيهم كل هذه الفضائل ؟

أما الجناح الثانى من البناية فتقطنه سيدة آية فى الجمال ، فرغت من الاستحمام فى لبن الحمير ، وأوت إلى الفراش . هذه المرأة الخلابة أرملة فارس من فرسان القديس جاك ، لم يترك لها من ثروة سوى اسمه الرفيع . ولكن أراد الحظ لهذه السيدة أن تتمتع بصداقة مستشارى مجلس قشطلية ، يتباريان فى سد نفقات حياتها

ـ صاح التلميذ «آه ! آه ! ما هذا الصياح والعويل الذى أسمعه يتصاعد ؟ هل من فاجعة ألمت ؟ «فأجاب الشبح : «فلأطلعك على الأمر : كان فارسان يلعبان الورق فى هذا الماخور الذى تراه مضاء بالشموع والمصابيح ، واحتدم النزاع بينهما أثناء اللعب ، فسلاّ سيفيهما وأصاب كلاهما الآخر إصابة مميتة . أكبرهما متزوج وأصغرهما وحيد والديه . والفارسان على وشك أن تفيض روحهما . ولقد حضرت زوجة الأول ووالد الثانى غندما سمعا بالحادث الأليم وصراخهما يملأ الحى . وقال الأب مناديا ابنه الذى لا يستطيع أن يسمع كلامه : «يا أيها الطفل المسكين ! كم من مرة حذرتك أن تقلع عن المقامرة ؟ كم من مرة أنبأتك أنها ستكلفك حياتك ؟ أعلن جهارا إنى برئ من موتك هذه الميتة البائسة . وأما الزوجة فإنها غارقة فى يأس وقنوط . ورغم أن زوجها قد خسر فى المقامرة كل ما آل إليه من ثروة جناها بزواجه منها ، ورغم أنه باع مصاغها بل ملابسها ، فإنها لا تتعزى عن فقده ، وأخذت تلعن الورق الذى تسبب فى فقده ، وتلعن من اخترع هذه اللعبة والماخور وكل من به (١٢) .» .

يتضح من قراءة المقاطع السابقة أنها ليست بقصص . وليس الحجم هو سبب هذا الانطباع . إذ نشعر ـ على العكس من ذلك ـ أننا أمام كل متكامل وتام لدى قراءة مشهد قصير يتخلل القصة التى ترويها أسموديه Asmodée

«**بالرغم مما تنطوى عليه القصة التى ترويها لى من إثارة أرى شيئا يمنعنى من الإنصات إليك بالقدر الذى أبغيه من التركيز . لقد اكتشفت فى بيت من البيوت امرأة تلوح لى لطيفة للغاية ، تجلس بين شاب وعجوز . الثلاثة يحتسون أنبذة تبدة لذيذة حقا ، وبينما كان الفارس الهرم يقبل السيدة كانت الماكرة تمدّ يدها من وراء ظهره إلى الشاب ليقبلها . فهل هو عشيقها ؟ فأجاب الأعرج : بل زوجها أما الآخر فيعشقها . هذا العجوز رجل ذو شأن عظيم فهو صاحب رتبة كالاترافا Calatrava العسكرية ويغدق الأموال الطائلة على هذه السيدة التى يشغل زوجها منصبا متواضعا فى البلاط الملكى إلى الحد الذى سيؤدى به إلى الإفلاس . أما السيدة فإنها تداعب عشيقها العجوز من أجل المصلحة وتخون زوجها لأنها تحبه**» (١٣).

ويأتى الطابع المتكامل التام للمشهد السابق من أننا بعد أن نطلع على هويات زائفة تتكشف لنا ـ فى النهاية ـ حقيقة الموقف ، وهو احتراق الصيغة . وقد تعطينا بعض القصص التى تتميز بطول نسبى انطباعا بعدم الاكتمال ، ويحدث ذلك مثلا فى شبه ـ القصة التى تنهى الفصل العاشر من الرواية وتبدأ بوصف سيرينادا Serenade (١٤) تتخللها بعض الأشعار :

«**واستطرد قائلا : لنترك هذه الأغانى فإنكم ستستمعون إلى موسيقى من نوع آخر . انظر إلى هؤلاء الرجال الأربعة ، الذين ظهروا فجأة على الطريق ، فقد انقضوا على العازفين فأشهر هؤلاء آلاتهم أدرعا لحماية أنفسهم ، ولكنها لم تصمد لعنف الضربات فتطايرت أشلاؤها فى الهواء والآن ترى فارسين يهرعان لإنقاذهم ، أحدهما هو صاحب السيرينادا . وها هما يهاجمان المعتدين هجوما شرسا ولكنهم يماثلونهم فى الشجاعة**

والجرأة . يتطاير الشرر من السيوف . أنظر ! إن أحد المدافعين عن السيرينادا يسقط صريعا ، إنه الذى أقام الحفل ، إنه مصاب إصابة مميتة ، أما صاحبه فيلوذ بالفرار لأنه أشرف على الموت ، وهرب المعتدون . أما العازفون فقد اختفوا تماما . ولم يبق فى الساحة سوى الفارس البائس الذى دفع حياته ثمنا لسرينادا . والآن انظر إلى فتاة الشرفة . إنها تقف وراء المشربية حيث تراقب كل مايحدث . هذه السيدة المعتزة بجمالها رغم ابتذاله تبتهج لما تسببت فيه من نتائج قاسية بدل أن تأسف لها وتتخيل أن هذاسيزيدها إثارة للحب .

ولكن ليس هذا كل ما فى الأمر : فانظر إلى هذا الفارس الآخر المتوقف فى الطريق بجانب الجريح الغارق فى دمائه . إنه يحاول إسعافه ، وفجأة تنقض الدورية القادمة عليه وهو مشغول بهذا الواجب الإنسانى ، وتصحبه إلى السجن حيث يبقى زمنا جزاء هذه الفعلة النبيلة وكأنه القاتل .

فعلق زامبللو قائلا : كم من مصائب وقعت فى هذه الليلة »[١٥] .

وينتابنا إحساس ــ فى نهاية القراءة ــ أن القصة لم تكتمل بعد . ويضاف إلى هذه اللوحات القصصية ــ فى بعض الأحيان ــ ما يمكن أن نسميه بالنهاية «الوهمية » . وتصاغ هذه النهاية فى شكل وصف للطبيعة أو حالة الطقس ، ونجد مثل هذه النهايات فى قصص عيد الميلاد التى اشتهر بها «**الساتيريكون** »[١٦] . وأقترح على القارئ أن يشارك فى تأليف القصة التى نحن بصددها وأن يضيف إلى مقتطف رواية «**لوساج** » وصفا ، وليكن لليلة من ليالى إشبيلية أو «**للسماء اللامبالية** » . لقد أنهى جوجول قصته «**حكاية المشاحنة بين إيفان أيفانوفتش وإيفان فيكيفوروفتش**» بوصف من هذه الأوصاف التى تميز النهايات الوهمية :

«إن الحياة ، يا أيها السادة ، مملة حقا على سطح هذه الأرض » . وتقف التيمة الجديدة بموازاة القص السابق لها . وبهذه الطريقة تبدو القصة وكأنها اختتمت واكتملت .

ومن أنواع القصص التى تنفرد عن غيرها ، النوع الذى يمكن أن نطلق عليه اسم القصص ذات النهاية «السالبة » وأريد أن أتوقف لشرح هذا المصطلح . إذا أخذنا الكلمات **Stol-a** و **Stol-ou** [١٧] فإننا نجد أن الأصوات « **a** » و « **ou** » تمثل حركة الإعراب ويمثل الجذر « **stol-** » الأساس ، ففى حالة الرفع للمفرد ، نجد الجذر « **stol** » لا يضاف إليه حركة من حركات الإعراب . أما إذا وضعنا هذه الحالة فى إطار حالات الإعراب الأخرى فيمكن اعتبار غياب حركة الإعراب علامة من علامات الإعراب ، نطلق عليها اسم «الحالة السالبة » (طبقا لمصطلح فرتوناتوف **Fortunatov** ؛ أو «**حالة الإعراب الصفر**» طبقا لمصطلح بودوان دى كورتينيه **Baudoin de Courtenay**) وهذا النوع من الأشكال «السالبة » منتشر فى القصص القصيرة ، خصوصا فى قصص موباسان .

ولنقدم مثلا لهذا النوع من القصص : تذهب أم لزيارة ابنها غير الشرعى الذى تركته فى رعاية أسرة من الأسر الريفية ، وقد أصبح فلاحا فظا ، فتفزع الأم عند ملاقاته ، وتقع فى الترعة من فرط حزنها . أما الابن الذى لم يكن يعلم شيئا عن أمه فيشرع فى انتشالها من الترعة لإنقاذها ، وهنا تنتهى القصة . والقارئ عند قراءة هذه القصة يقوم بطريقة لا شعورية بمقارنتها بالقصص التقليدية التى تنتهى بشئ ما ، أى بالقصص التى تعلمها «علامة من علامات الإعراب » . وأريد القول ــ ونحن بصدد هذا الموضوع ــ أنه يبدو لى (وهذا مجرد رأى وليس من قبيل الجزم) أن رواية العادات والأخلاق الفرنسية فى عصر فلوبير Flaubert كانت تلجأ بكثرة إلى وسيلة الفعل غير المكتمل (كرواية «التربية العاطفية » مثلا) .

وتجمع القصة الواحدة ــ عادة ــ فى تركيبها بين البنية ذات الحلقات والبنية المتدرجة ، وتتعقد البنيتان بفضل تطوير بعينه فى اتجاه أو آخر .

إذا تممنا أعمال تشكيوف الكاملة ، نجد المجلد الذى يحتوى القصص هو أكثر المجلدات تداولا ، إذ كان الجمهور العريض يحب قصص الشبيبة من أعمال تشيكوف ، وهى القصص التى كان يسميها قصصا «متنوعة » . وإذا حاولنا أن نستخلص محتوى لقصص تشيكوف نجد أن موضوعاتها مألوفة ألفة الحياة العادية ، إذ يحكى تشيكوف قصص صغار الموظفين والتجار ، فلا تتجاوز أعماله إطارًا حياتيا ألفه الأدب منذ زمن بعيد ، وعالجه ــ من قبل ــ ليكين Leikine [١٨] وجربونوف Gorbounov [١٩] . وكان قراء هذا العصر يشعرون أنهم إزاء عالم تفوح منه رائحة العاديات .

ويكمن السبب فى نجاح قصص تشيكوف فى «الحبكة » .

ولم يكن الأدب الروسى ينمّق حبكة قصصه من قبل . فكان جوجول ينتظر سنوات وسنوات حتى يعثر على نادرة تصلح كى يطور منها قصة أو حكاية .

وكانت قصص جونتشاروف **Gontcharov** متهاوية البنية فيما يتعلق بالحبكة . ففى مقدمة رواية أوبلوموف **Oblomov** يأتى جونتشاروف بعدد من الشخصيات المختلفة لزيارة بطله فى اليوم نفسه ، حتى ليتخيل القارئ أن هذا البطل يحيا حياة صاخبة .

أما رواية رودين **Roudine** لتورجنيف فإنها تتلخص فى حكاية واحدة ، ذات حادثة واحدة وفصل واحد ، يتلوها اعتراف رودين .

وتمتاز قصص بوشكين ــ فيما يتعلق ببنية القصة نفسها ــ بحبكة محكمة ذات حيوية كبيرة ، وأما باقى الإنتاج الأدبى فتحتكره قصص مملة من نوعية أدب الصالونات ، مثل القصص التى كان يكتبها مرلنسكى **Marlinski** وكلشنكف **Kalachnikov** وفنليرسكى **Vonliarski** وسلوجوب **Sologoub** وليرمنتوف **Lermontov** . وكان هذا النوع من الكتابة يمثل أكثر من نصف الإنتاج الأدبى فى القرن التاسع عشر .

وفجأة ، ظهرت قصص تشيكوف لتخرق هذا التقليد . وبينما كانت هذه القصص عادية فى محتواها كانت تختلف اختلافا جذريا عن الدراسات «الفزيولوجية »[٢١] التى كانت تنافس أدب الصالونات فى

تصدر قائمة الإنتاج الأدبى . إذ يبنى تشيكوف قصصه حول حبكة محكمة واضحة ، ولكنه يختمها بنهاية مفاجئة غير متوقعة .

وتقوم معظم قصص تشيكوف على وسيلة مشتركة بينها هى « اللبس » وترتكز قصته الأولى «فى الحمام» على ظاهرة كانت تعم المجتمع الروسى القديم ، وهى أن الشعر الطويل كان العلامة المميزة لفئتين : أهل الكنيسة والعدميين[٢٢] فى آن . ولكى يقع اللبس كان لابد من إلغاء جميع العلامات الثانوية التى تجعل التفرقة بين أهل الكنيسة والعدميين ممكنة ، وأن يكون الوقت الذى يقع عليه اختيار الكاتب هو زمن الصوم الكبير حيث يتجلى دور الكنيسة ، وتبنى إجابات الشماس بطريقة تخايل القارئ ، ليكتشف أن الشخص الذى كان يظنه عدميا ليس سوى شماس . ويصبح الاكتشاف مفاجئا ولكنه منطقى فى الوقت نفسه ، فيشرح ويفسر معنى الكلام غير المفهوم الذى ردده الشماس . ولكى تكون النهاية ذات فاعلية وتأثير لابد أن يكون الأبطال ملتزمين **بالنتيجة** ، حيث يصبح وقع الخاتمة قويا عليهم ، وحيويا ، ففى قصة تشيكوف يشعر الحلاق بالذنب لأنه أهان رجلا من رجال الكنيسة وقت الصوم الكبير بأن ظن به الظنون .

ونحن ـ هنا ـ إزاء معادلة طرحت طبقا لجميع القواعد والقوانين . **وترتبط** كل أطراف المعادلة ارتباطا وظائفيا .

وترتكز حبكة قصة «**البدين والنحيل**» على التفاوت الاجتماعى الذى يفرق بين زميلين من زملاء الدراسة . وهى قصة قصيرة جدا لا تتجاوز الصفحتين . والموقف المحورى الذى تقوم عليه القصة موقف بسيط ولكن تشيكوف يطوره تطورًا يتميز بابتكار غير متوقع ودقة بالغة . يبدأ الصديقان بالقبل وبتبادل نظرات تغرقها دموع الفرحة فقد ابتهجا للقاء المفاجئ. ويسرع النحيل إلى الحديث عن أسرته حديثا مستفيضا ، كما نفعل عند ملاقاة أصدقاء حميمين ، ووسط الحديث يستشف النحيل أن البدين يشغل وظيفة مستشار . ويخلق هذا الاكتشاف هوة من التفاوت الاجتماعى بين الصديقين . وتبدو لنا هذه الهوة أكثر عمقا لأن الصديقين كانا قد قدما لنا فى بداية القصة عاريين تماما ، وخارج أى واقع آنى . ويكرر النحيل متلعثما نفس الجمل التى كان قد أطلع صديقه عليها عن أسرته ، ولكن النبرة تختلف ـ الآن ـ تماما لتصبح نبرة علاقة غير متكافئة ، ويكشف تكرار الحوار هذا الاختلاف ، حيث يمكن مقارنة السياقين ، لتتكشف بنية القصة فى الوقت نفسه .

تستمر الموازاة طوال القص الذى ينتهى نهاية مزدوجة ، تتتبع المشاعر التى يثيرها اللقاء فى نفس الصديقين ، ويشعر البدين بالاشمئزاز من الحفاوة المفرطة التى أظهرها صديقه القديم ، وينصرف عن النحيل مادا يده مودعا ، أما النحيل فيشد على ثلاثة من أصابع اليد الممدودة ، ويحنى جذعه ضاحكا على الطريقة الصينية : **هى ! هى . ! هى !** وتبتسم الزوجة ويرفع الابن ناثانييل قبعته ، ويصفق عقبيه ، وينتاب الثلاثة شعور غريب بالرضا ويقوم تشيكوف ـ فى كثير من الأحيان ـ **يخرق** الشكل النمطى للقصة التقليدية . ففى قصته «**ليلة هلع**» يقدم لنا رجلا يعثر على نعوش فى كل المنازل التى يرتادها ، بما فيها منزله هو .

ويصبغ تشيكوف القصة منذ البداية بصبغة صوفية واضحة ، فالراوى واسمه «شكر الله»[٢٣] يسكن حى «سيدنا الحسين سيد الشهداء» وفى بيت موظف اسمه «حسب الله» يسكن فى شارع «مقابر الخلفاء» . ولكى لاتبدو تعرية الوسائل فجة يضيف تشيكوف فى نهاية الفقرة «أى أنه يسكن أقاصى حى الجمالية» .

ويزيد تراكم كل المؤثرات النمطية للرعب من حدة المفاجأة فى هذه النهاية . ذلك لأن النهاية تعتمد على التناقض القائم بين النعش ـ كشىء من الأشياء الصوفية ، وكلازمة من لوازم قصص الرعب ـ والنعش كمصدر من مصادر ثراء تاجر النعوش (الحانوتى) . ويتضح ـ فى النهاية ـ أن التاجر كان يخفى نعوشه فى بيوت الأصدقاء لينقذها من وقوع الحجز عليها .

ويسخر تشيكوف من أصحاب أدب الصالونات فى قصته «**طبيعة غامضة**» . ولكى يكشف تشيكوف عن وسيلته يجعل البطلة تتوجه ـ مباشرة ـ بقصتها إلى كاتب شاب . وتقع أحداث القصة فى مقطورة من مقطورات الدرجة الأولى . وقد أصبح هذا الديكور تقليدا من تقاليد تقديم بطلة من بطلات الصالونات :

«**ويجلس على المقعد أمامها موظف يعمل فى مكتب المحافظ . وهو كاتب شاب ناشىء . يقدم لمجلة البندر «الأصداء» قصصا قصيرة ، أو كما يسميها هو «حكايات مستقاة من حياة الأعيان»** .

وتبدأ قصة المرأة بداية تقليدية ، إذ نشأت نشأة فقيرة ، ثم «تعرضت لتربية المدارس الداخلية المنافية للعقل ، وقراءة الروايات التافهة ، وأخطاء الشباب ، وأول حب خجول «**ثم أحبت شاباً وتطلعت إلى السعادة**» . وهنا يبدأ تشيكوف فى المعارضة الساخرة من الرواية النفسية :

«**فقبل الكاتب يد السيدة من ناحية السوار وتمتم : «حقا رائعة ! إنى لأ أقبل يدك ، أيتها العزيزة ، ولكننى أقبل العذاب الإنسانى ! »** .

وتتزوج المرأة عجوزا ، وبنبرة ساخرة تقدم لنا حياتها : يتوفى العجوز فترث ثروة طائلة . وتدق السعادة أخيرا بابها ولكنها ترى عقبة تقف بينها وبين تحقق هذه السعادة المنشودة . «وماذا يقف فى طريقك ؟ عجوز ثرى آخر؟»

ويلغى تكرار موتيف العجوز الثرى العلة النفسية الأولى ، لتدخل مادة الصالونات فى هذه القصة التى تعالج أبسط أشكال الاتجار بالعرض .

وقصة «**كانت هى**» أقل جودة من القصة السابقة . وتسخر هذه القصة من جمود قصص عيد الميلاد التقليدية . ومحورها لقاء البطل بامرأة مجهولة . ولايطلعنا الراوى ـ فى الحقيقة ـ على الهوية المجهولة للمرأة ، ولكنه يترك القارىء أو المستمع يستشف ذلك . لكن المفاجأة تقع ـ فى النهاية ـ ويتضح أن المرأة هى زوجة الراوى ، فيحتج المستمعون ، فيعود الراوى مضطرا إلى النهايات التقليدية .

ومن القصص الرائعة لتشيكوف قصة بعنوان «**أحد المعارف**» . ولا تستخدم هذه القصة المعارضة الساخرة تجاه جمود نوع من

القصص ، كما كان الأمر فى القصة السابقة ، ولكنها تقوم على علاقة مزدوجة تجاه شىء مشترك . وتدور القصة حول عاهرة تخرج من المستشفى وقد تجردت من زى مهنتها : الصدار القصير ، والقبعة العريضة ، والحذاء البرونزى اللون.وتشعر أنها عارية تماما وأنها ليست «فندا المحترفة» بل «انستازيا كانفكين» كما تعلن بطاقة هويتها وكان عليها أن تحصل على مال بأية وسيلة ، بعد إيداع آخر خواتمها محل الرهونات مقابل روبل واحد . وتتوجه فندا ـ انستازيا لزيارة أحد معارفها وطبيب الأسنان «فنكل» . واقتربت من باب طبيب الأسنان ، وهى تقلب فى رأسها الخطة التى ستلجأ اليها : ستدخل حجرة الكشف وتطلب منه خمسة وعشرين روبلا ، وهى تطلق ضحكة رنانة . ولكنها ترتدى ثوبا عاديا . فدخلت وسألت بنبرة خجول عما إذا كان الطبيب قد وصل . وتقف فندا على السلم الفاخر فى مواجهة مرآة تشهد صورتها على صفحتها ، بلا صدار على آخر طراز ، بلا قبعة عريضة ، بلا حذاء برونزى اللون . وتصل أخيرا فندا أمام الطبيب . وتعلنه وهى مدفوعة بخجلها أنها تعانى ألما فى ضرسها ، فيدهن فنكل لثتها وشفتيها بأصابعه المصبوغة تبغا ، ويخلع الضرس . فتعطيه فندا روبلها الأخير .

إن الفكرة المحورية التى تدور حولها القصة هى الحياة المزدوجة التى يحياها كل إنسان . فالشخصيتان الأساسيتان ـ فى القصة ـ تمارسان مهنتين مختلفتين : غانية وطبيب أسنان . لكن المرأة لاتواجة الطبيب المحترف بوصفها عاهرة محترفة ، بل بوصفها امرأة . ويذكرنا الاختلاف فى الزى ـ دوما ـ بأن وضعها قد تغير . وتضعنا القصة فى مواجهة العار والخزى الذى نستشعره عندما نقرّ بحقيقنا بأن هذا الخزى أو العار هو الذى يدفعنا إلى اختيار الألم . وتتلخص القصة كلها حول هذه التيمة .

«وبعد خروجها من عند الطبيب ازداد إحساسها بالعار لم يكن فقرها هو مصدر إحساسها بالعار . لقد نسيت تماما أنها لاترتدى الصدار على آخر طراز أو القبعة العريضة وأخذت تسير فى الشارع تبصق الدم ، وكل بصقة قرمزية تذكرها بحياتها ، حياتها القبيحة ، البائسة ، وتحدثها عن الإهانات التى تحملتها والتى ستتحملها غدا والأسبوع القادم وبعد سنة وطوال حياتها حتى مماتها» .

لم يسلك تشيكوف فى قصصه وسيلة القص الشفاهى . ولكنه لجأ إلى هذا الأسلوب فى قصته الممتازة «بولينكا» . حيث يستخدم الأساليب الشفاهية المختلفة لأغراض الإنشاء القصصى :

يحدث البائع صانعة القبعات عن حبه ويشرح لها أن الطالب الذى تحبه سوف يخونها لامحالة . ويدور هذا الحديث أثناء بيع الخردوات التى تحتاجها صانعة القبعات . ويعارض الجو العام الذى يغرق محل أدوات «المودة» المأساة الدائرة بين الشاب والفتاة . إنهما يسوفان إتمام الصفقة ، لأن الأول يحب ولأن الثانية تشعر بالذنب .

إن ريش الطيور الآن هو آخر طراز فى القبعات ، واللون السائد هو الأصفر الفاقع أو اللون الأحمر البنفسجي والأصفر . لدينا تشكيلة كبيرة جدا من الريش . ولكننى لا أستطيع أن أفهم على الإطلاق إلى ماذا ستفضى بك هذه العلاقة ؟..» المرأة شاحبة ، تختار الأزرار وهى تبكى : «إن صاحبة القبعات التى نصنعها تاجرة ولذلك يجب أن تعطينى شيئا يخرج عن المألوف» .

«بكل تأكيد إذا كانت تاجرة فلابد من اختيار شىء ذى ألوان فاقعة . انظرى إلى هذه الأزرار . إنها تجمع بين الأزرق والأحمر والذهبى وهى الألوان المودة . وإنها من أكثر الألوان لفتا للأنظار . ولكن أصحاب الذوق الرفيع يفضلون الأزرار السوداء غير اللامعة تزينها دائرة رفيعة ولكنى بكل بساطة لاأفهم . ألا تستطيعين أنت أن ترى هذا بنفسك ؟ أخبرينى إلى ماذا ستفضى بك هذه ... اللقاءات ؟

فهمست بولينكا وهى تنحنى نحو الأزرار : «إننى لاأدرى أنا نفسى ... إننى لاأعلم ماألم بى يانيكولاى تيموفييتش» .

وتنتهى القصة بإيراد قائمة من مصطلحات الخردوات تشبه هذيانا ممتزجا بالدموع .

«يقف نيكولاى تيموفييتش محاولا إخفاء جيشان مشاعره وتغطية بولينكا فى آن.وتتقلص ملامح وجهه فى محاولة للابتسام . ويقول بصوت جهورى :

«هناك نوعان من الدنتللا يا آنسة : القطنية والحريرية . أما الشرقية والبريطونية والفالنسية ـ ماعدا الطورشون ـ فكلها مصنوعة من القطن . وأما الروكوكو والسوتاش والكمبريه فهى من الحرير ... بحق السماء ! جففى دموعك ! هناك شخص قادم» .

وعندما رأى دموعها تنهمر بغزارة استطرد بصوت أجهر : «إسبانية ، ركوكو ، كمبريه ... جوارب مصنوعة من خيط اسكتلندى ، من القطن ، من الحرير ...»

لقد ظهرت قصص تشيكوف فى نطاق أدب التسلية ، فكانت تنشر فى المجلات الفكاهية ولم يحقق تشيكوف نجاحه الأدبى العظيم إلا بعد ظهور مسرحياته وقصصه الطويلة . ولابد أن يعاد ـ الآن ـ نشر كل أعماله القصصية ، كما يجب إعادة النظر فى تقييم هذه الأعمال . وعندئذ سيقر الجميع ـ أن تشيكوف الذى كان يخاطب أكبر عدد من القراء هو الذى توصل إلى شكل أكثر كمالا .

ـ ٢ ـ

والموازاة (Parallèlisme) وسيلة أخرى من الوسائل التى تستخدم فى إنشاء القصة القصيرة . وسنحللها فى أعمال تولستوى .

إن الحقائق المعاشة تواجهنا ، وعلينا أن نستخلص من هذه الحقائق شيئا يحولها إلى واقعة أدبية . ولكى يحدث هذا لابد من أن نلح على «نحس» هذا الشىء ، وإزعاجه فى موطنه . بطريقة تشبه الطريقة التى كان إيڤان الرهيب «يداعب بها الناس . ويجب انتزاع هذا الشىء» من توالى التداعيات العادية وركامها الذى يحيط به . كما يجب أن نقلبه فى عقولنا كما تقلب الشاة على نار هادئة . ويعطى تشيكوف مثلا على ذلك فى مذكراته : طوال خمسة عشر عاما أو ـ قل ـ ثلاثين عاما ، كان رجل يمر بشارع ، يقرأ لافتة تقول : «**تشكيلة كبيرة من السخائم**» . وكان الرجل يتساءل : من ياترى بحاجة إلى مثل هذه التشكيلة ؟ إلى أن انتزعت اللافتة ذات يوم ووضعت على الأرض ، فقرأ الرجل : «**تشكيلة كبيرة من السجائر**» . هكذا يخلع الشاعر اللافتات ويحرض

الكاتب ـ دائما ـ الأشياء على الثورة ، فتسقط اللافتات وتطرح الأشياء أسماءها القديمة لتتخذ أسماء جديدة تحمل هويات جديدة . لذلك يلجأ الشاعر إلى المجاز ، أى إلى الصور البلاغية بكل مافيها من تشبيه واستعارة ، فيطلق على النار اسم الزهرة الحمراء ، أو يسند إلى الكلمة القديمة صفة جديدة ، أو يقارن ـ كما فعل بودلير ـ الجيفة بامرأة شهوانية ترفع ساقيها . بهذه الطريقة يحقق الشاعر تحولا دلاليا فينتزع المفهوم من المتوالية الدلالية التى كان ينتمى إليها ، ويدخله بفضل كلمات أخرى (أشكال مجازية) فى متوالية دلالية أخرى . وهكذا نشعر بالجدة ، أى نشعر بوجود الشيء فى سلسلة جديدة . وتغلف الكلمة الجديدة الشيء كالثوب الجديد . فقد انتزعت اللافتة . وتحول الشيء إلى حقيقة محسوسة ، حقيقة خليقة أن تصبح مادة لعمل أدبى . وهناك طريقة أخرى . وهى خلق شكل متدرج ، يصبح الشيء معه شيئين أو ثلاثة أشياء ، وذلك من خلال انعكاساته أو نقائضه .

« ياأيتها التفاحة الصغيرة الى أين تتدحرجين ؟ ياأيتها الأم الصغيرة ، إننى إلى الزواج أميل . »

هكذا كان يغنى روستوف المتسكع ، ولاشك أنه كان يغنى على منوال أغان شعبية من قبيل :

« التفاحة الصغيرة تريد أن تسقط من الجسر . كاتيا الصغيرة تريد أن تترك المائدة » (٢٤)

وهنا نجد مفهومين لايتطابقان فى أى من جوانبهما ، ولكنهما يحرران أحدهما **الآخر** من التداعيات المعتادة المألوفة .

وفى بعض الأحيان ينشطر الشيء فيصبح شيئين أو ينحل إلى أكثر من شيء . هكذا انحلت كلمة « السكك الحديدية » ـ عند اسكندر بلوك ـ إلى كلمتين « **الحزن الحديدى للسكك** » أو « **حزن السكك الحديدى** » . وكان ليون تولستوى ، فى أعماله المقولبة مثل القطع الموسيقية ، يقدم أبنية من طراز التمثيل الغريب (وصف الشيء بكلمة غير مألوفة) كما كان يقدم أبنية متدرجة .

وقد تحدثت فى مقال آخر عن « **التغريب** » عند تولستوى . ويتمثل نوع من أنواع هذه الوسيلة ـ أى التغريب ـ فى أن يركز الكاتب على تفصيل من تفاصيل اللوحة ، وأن يؤكده بحيث تتغير النسب المألوفة للأشياء . هكذا ركز تولستوى . على فم مبلل يمضغ الطعام ، فى وصف لوحة لمعركة حربية . ويخلق الانتباه المركز على تفصيل صغير نوعا من التحول غير المألوف . ولم يتفهم كونستان ليونتيف قيمة هذه الوسيلة فى كتابه عن تولستوى . (٢٥)

ويمكن القول إن الوسيلة الأكثر انتشارا عند تولستوى هى رفضه أن يتعرف على الأشياء وإصراره أن يصفها كما لو كان يراها لأول مرة ، كأن يصف ديكورات المسرح على أنها قطع من الكارتون المصبوغ الملون ، أو يصف القربان المقدس على أنه رغيف صغير من الخبز ، أو يؤكد لنا أن المسيحيين يأكلون ربهم . وأعتقد أن مثل هذه الوسيلة تأتى من التقليد الفرنسى ، ربما من فولتير فى قصته « هوورون الملقب بالساذج » Huron dit lenaïf ، أو من وصف شاتوبريان اللاذع للبلاط الملكى . ومهما يكن من أمر ، فقد غرب تولستوى أعمال فاجنر

بوصفها من منظور فلاح حاذق ، أى من وجهة نظر شخص ـ شأنه شأن الهمج الفرنسيين ـ لا يستطيع أن يحيل الأشياء إلى التداعيات المألوفة . وقد عرفت الرواية الإغريقية القديمة هذه الوسيلة عندما وضعت المدينة من منظور فلاح . (فيسلفسكى **Vessélovski**) .

واستخدم تولستوى الوسيلة الثانية بطريقة مميزة للغاية وهى وسيلة البنية المتدرجة كالسلم .

ولن أحاول أن أقدم دراسة ، ولو موجزة ، لهذه الوسيلة فى بويطيقا تولستوى بل أكتفى بتقديم بعض الأمثلة . لقد لجأ تولستوى فى شبابه إلى استخدام الموازاة ، ولكنه فعل هذا بشيء من السذاجة ؛ فقد رأى من الضرورى أن يفرد لنا ثلاثة بدائل للتيمة نفسها : وفاة سيدة ، ووفاة فلاح ، ووفاة شجرة ، فى قصته « **وفاة ثلاثة** » ونلمس مبررا واضحا يربط بين أجزاء القصة : الفلاح يعمل حوذيا عند السيدة ، وتقطع الشجرة ليصبح خشبها صليبا يوضع فوق قبر السيدة .

وتبرز الموازاة بين الأشياء فى الشعر الغنائى الشعبى المتأخر ، حيث نجد موازاة بين الحب ووطء الأعشاب ، ذلك لأن العشاق يطأون الأعشاب أثناء مداعباتهم .

ويقيم تولستوى فى قصته **كولستومير Kholstomer** موازاة بين الحصان والرجل فى الجملة التالية :

« جاب الآفاق . أكل كثيرا وشرب كثيرا . وبعد أمد طويل وارى جسد سيدبوكفسكى التراب . ولم يكن لجلده أو لحمه ولا حتى عظامه أية فائدة أو قيمة بعد موته . »

ويبرر العلاقة بين عنصرى الموازاة أن سيربوكفسكى كان صاحب الحصان **كولستومير** وفى قصة « **الهوثاران** Les deux Hussards » (٢٦) تتبدى الموازاة فى العنوان وفى عدد من العناصر : العشق ، ولعب الورق ، والسلوك إزاء الأصدقاء . وتبرر العلاقة بين الأطراف صلة القرابة التى تربط بين الشخصيات .

وإذا قارنا الوسائل التقنية لتولستوى بوسائل موباسان ، لاحظنا أن الفنان الفرنسى يضمر الطرف الثانى من الموازاة عندما يكتب قصته . إذ لا يذكر موباسان الطرف الثانى كما لو كان مستترا . وقد يكون هذا الطرف الثانى الشكل التقليدى للقصص القصيرة الذى يحطمه موباسان (كما فى قصصه الخالية من النهاية) أو موقف البرجوازية الفرنسية التقليدى من الحياة . ولقد تعرض موباسان ـ فى أكثر من قصة ـ لوصف موت فلاح .

هذا الوصف بسيط جدا ، ولكنه غاية فى الغرابة فى الوقت نفسه . ولاشك أن هذا الوصف لموت الفلاح يوازى موت الحضرى ، غير أن موباسان لا يذكر الطرف الآخر من الموازاة فى نفس القصة . لأنه يجعل الراوى ـ فى بعض الأحيان ـ يضمن الطرف الآخر من الموازاة فى صيغة أحكام انفعالية . ويبدو لنا تولستوى أكثر بدائية فى استخدامه للموازاة من موباسان ، لأنه كان فى حاجة إلى إبراز طرفى الموازاة وتوضيح المعنيين فيها . هكذا يضع ـ فى قصته « **ثمار الحضار** » ـ المطبخ والصالون فى موازاة محددة الأطراف . ويرجع هذا الفارق إلى وضوح الرؤية الذى يميز

تقاليد الأدب الفرنسى عن الأدب الروسى . فالقارئ الفرنسى يلمح خرق القوانين على الفور ، ويفطن بسهولة إلى موضع الموازاة ، بينما لا يميز القارئ الروسى بوضوح بين ما هو طبيعى وما هو خارق للعادة .

وأريد أن أوضح ـ فى هذا الصدد ـ أننى لا أتصور التقاليد الأدبية التى أتحدث عنها بوصفها استعارة كاتب من كاتب آخر ، بل بوصفها عملية يعتمد فيها الكاتب على مجموع المعايير الأدبية ، هذا المجموع مصنوع ـ شأنه شأن تقاليد المخترع ـ من مجمل الإمكانيات التقنية المتاحة فى عصره .

وتظهر ـ فى أعمال تولستوى ـ حالات من الموازاة أكثر تعقيدا ، خصوصا عندما يوازى فى رواياته بين شخصيتين أو مجموعتين من الشخصيات ويتجلى ذلك بوضوح فى «**الحرب والسلام**» ، من خلال التعارض بين نابليون وكوتوزوف ، وبين بيير بيزوكوف وأندريه بولكنسكى ، وفى الوقت نفسه نيكولاى روستوف الذى يقف محورا بين الإثنين . وفى رواية «أناكارينينا» يتعارض الثنائى أنا ـ فرونسكى مع الثنائى كيتى ـ يفين ، ويحفز الربط بين الزوجين علاقة القرابة . هذا الحافز معطى من معطيات تولستوى ، ولعله أحد معطيات الروائيين جميعا . ولقد أشار تولستوى نفسه إلى أنه جعل من بولكنسكى العجوز «أبا للشاب اللامع (أندريه) إذ يشعر بالحرج من وصف شخصية لا ترتبط بالرواية بطريقة ما» . وثمة وسيلة أخرى لم يلجأ إليها تولستوى كثيرا فى رواياته وهى مشاركة شخصية واحدة فى عدد من المصاحبات Combinations (وهى وسيلة من الوسائل المفضلة لدى الروائيين الإنجليز) ومن الأمثلة النادرة على هذه الوسيلة ، الحدث الخاص بنابليون ولافروشكا . حيث فعل تولستوى ذلك على سبيل التغريب . ومهما يكن من أمر ، فيجب القول إن الرباط الذى يربط بين أطراف الموازاة فى **أنا كارينينا** إنما هو رباط واه ، إلى الدرجة التى تجعل منه محض ضرورة أدبية لا غير .

ولم يستخدم تولستوى علاقة القرابة ليربط بين الأطراف المختلفة من الموازاة ، ولكن ليؤسس عليها البنية المتدرجة . ففى «**الحرب والسلام**» يمثل آل روستوف ، وهم أخوان وأخت ، ثلاثة وجوه لنمط واحد . ولقد قارن تولستوى بينهم فى المقطع الذى يسبق وفاة بيتيا : حيث ظهر نيكولاى روستوف وكأنه تبسيط لشخصية ناتاشا ، تلك التى مثلت ـ بدورها ـ النمط فى صورة أكثر فظاظة . وفى رواية «**أناكارينينا**» تكشف ستيفا أو بلنسكى عن وجه من وجوه البنية النفسية لأنا كارينينا نفسها . وتظهر الرابطة بين الشخصيتين من خلال الكلمتين اللتين تهمس بهما أنا متقمصة صوت ستيفا ، وهكذا تصبح ستيفا «درجة فى سلم» تؤدى إلى ما يليها من الدرجات . ولا يستخدم تولستوى ـ فى هذه الحالة ـ علاقة القرابة للربط بين الشخصيات ـ فقد أوجد علاقة قرابة فى أحيان أخرى بين شخصيات خلقها منفصلة واحدتها عن الأخرى ، ولكنه يستخدمها لخلق درجات سلّم فى الرواية .

ولم تلتزم التقاليد الأدبية فيما يتصل بتصوير علاقة القرابة بضرورة تقديم انعكاسات مختلفة لنفس النمط . ونلمس هذا فى الوسيلة التقليدية التى تصف أخوين ، أحدهما نبيل والآخر وضيع ، وقد خرجا من الرحم نفسه ، غير أن بعض الروائيين أحسوا بالحاجة إلى تفسير هذه الظاهرة فبرروا ذلك على أساس أن الأخ الوضيع ابن غير شرعى (فيلدنج) .

وتتحكم ضرورات المهنة فى هذه الظاهرة مثلما تتحكم فى كل ما يتعلق بالفن .

ـ ٣ ـ

كان الجد الأول للرواية هو مجموعة القصص : هذا ما يمكن أن نقرره ، فليس بوسعنا أن نرسى بينهما علاقة سببية وعلينا أن نكتفى بإعلان حقيقة تاريخية .

وكانت مجموعة القصص تؤلف ـ عادة ـ بطريقة تتيح رابطة ما ـ ولو شكلية ـ بين أجزائها المختلفة المكونة لها . وكان ذلك يحدث بأن تضمن القصص المختلفة داخل قصة واحدة تحتويها ، فتصبح جزءا منها . ويتبع هذ النسق أعمال مثل «**الأسفار الخمسة أو البنجاتنترا**» ، و«**كليلة ودمنة**» ، و«**هيتوبديشا**» ، و«**حكايات الببغاء**» ، و«**الوزراء السبعة**» ، و«**ألف ليلة وليلة**» ومجموع القصص الجيورجية فى القرن الثامن عشر ، و«**كتاب الحكمة والبهتان**» وكثير من المجموعات الأخرى .

ويمكن أن نحدد أنماط القصص التى تستخدم إطاراً لغيرها ، أو بمعنى أصح الأساليب التى تستخدم لاحتواء قصة داخل قصة أخرى . ومن أكثر هذه الأساليب انتشارا حكى القصص أو الحكايات **لإرجاء وقوع فعل ما** . وذلك مثلما فعل الوزراء السبعة ، عندما منعوا الملك من إعدام ابنه بحكى القصص ، ومثلما فعلت شهرزاد ، حين أرجأت موتها من ليلة إلى ليلة أخرى بحكاياتها . وفى مجموعة القصص المغولية ذات الأصل البوذى «**أرجى برجى**» تمنع التماثيل الخشبية التى تشكل درج السلم الملك من اعتلاء العرش ، عن طريق الحكى ، فتحتوى الحكاية الثانية حكاية ثالثة ورابعة . أما فى حكايات الببغاء ، فيشغل الببغاء الزوجة بحكاياته عن خيانة زوجها إلى أن يصل الزوج له . ونجد بغية الإرجاء هذه داخل «**ألف ليلة وليلة**» نفسها . إذ تظهر فى جميع القصص التى تسبق تنفيذ حكم الإعدام .

ومن الأساليب الأخرى المستخدمة فى تضمن قصة لقصة أخرى ، أسلوب المناظرة من خلال حكى الحكايات . وذلك عندما تروى القصص لإثبات فكرة ، أو البرهنة على صواب أمر ، فتحكى قصة جديدة لتفنيد القصة السابقة . وتهمنا هذه الوسيلة لأنها تمتد إلى عناصر أخرى يمكن إدخالها فى القص ، إذ يتم تضمين بعض الأشعار أو الحكم بالطريقة نفسها .

ويجب أن نلاحظ أن هذه الوسائل هى وسائل كتابية خالصة ، ذلك لأن ضخامة المادة المحكية تمنع ـ بطبيعتها المتشعبة ـ التراث الشفاهى من اللجوء إلى مثل هذه الوسائل فى الربط . إن تشعبها ـ فضلا عن افتعالها ـ لايجعل إدراكها ممكناً إلا للقارئ فحسب . ولم يكن الفن الشعبى ، أى الفن المجهول الصاحب ، المجرد من الوعى الفردى ، لم يكن هذا الفن يعرف سوى أساليب بدائية من أساليب الربط بين القصص . وقد كانت الرواية عند ولادتها ، أو أقل حتى قبل أن تولد ، تنزع إلى التعبير الكتابى .

لقد ظهرت فى الأدب الأوربى ، فى عصر مبكر ، مجموعات من القصص صيغت فى وحدة متكاملة ، تربطها قصة واحدة ، تلعب دور الإطار لبقية القصص .

وأتاحت مجموعات القصص الشرقية التى جلبها العرب واليهود للأوربيين التعرف على عدد كبير من القصص الأجنبى ، مما أظهر التشابه بينه وبين القصص المحلى . وفى الوقت نفسه ابتكر أسلوب أصيل فى التضمين فى أوربا ، أعنى أسلوب «الديكاميرون» الذى يصبح فيه القص غاية فى ذاته .

ويختلف الديكاميرون ، كما تختلف سلالاته الأدبية ، عن الرواية الأوربية فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . إن الحلقات المختلفة من المجموعة لا تتصل فيما بينها من خلال وحدة الشخصيات . فقد لا نجد فيها شخصيات ، وإنما ينصب الاهتمام كله على الفعل . أما الفاعل نفسه فإنه ليس سوى قطعة من الشطرنج ، تسمح للحبكة بالنمو والتطور .

وأؤكد – دون محاولة إثبات ذلك الآن – أن الأمر استمر على هذا المنوال مدة طويلة وأن البطل «جيل بلاس» – فى رواية لوساج – يفتقر إلى الشخصية ، إلى الحد الذى دفع النقاد إلى تأكيد أن الكاتب كان يقصد – واعيا – تقديم شخص فج ، قليل الذكاء . وذلك خطأ بين . إن «جيل بلاس» ليس رجلا بل خيط يربط حلقات الرواية فيما بينها . هذا الخيط رمادى اللون . والعلاقة بين الفعل والفاعل أكثر تلاحما فى «**حكايات كانتربيرى**» لتشوسر . ولقد لجأت روايات «**البيكارسك**» إلى أسلوب التضمين على نحو لافت فى غزارته . ومن المفيد أن نتتبع هذه الوسيلة فى أعمال سيرفانتس ولوساج ، وفيلدنج ، ومن المفيد كذلك أن نتتبع انعكاسها على الرواية الأوربية الحديثة من خلال **شتيرن**.

وتقدم حكاية الأمير «**قمر الزمان**» و«الأميرة» «بدور» نموذجا غريبا لبنية القصة . وتمتد هذه الحكاية – فى الليالى – من الليلة السبعين بعد المائة إلى الليلة التاسعة والأربعين بعد المائتين[٢٧] وتنقسم إلى عدد من الحكايات :

١ – حكاية الأمير قمر الزمان (ابن شاه زمان)[٢٨] والجان الذين ساعدوه ، وتتميز هذه الحكاية ببنية بالغة التعقيد ، تنتهى بزواج الحبيبين ، عندما تترك الملكة بدور أباها .

٢ – حكاية الأميرين «**الأمجد**» و «**الأسعد**» . ولا تتصل هذه الحكاية بالحكاية السابقة إلا لأن الأميرين أخوان غير شقيقين لأبيهما الملك قمر الزمان . ويقرر الملك قتل ولديه ولكنهما يفران منه هاربين ، ويخوضان مغامرة تلو أخرى . وتعشق الملكة «مرجانة» «الأسعد» الذى تجده متنكرا تحت اسم «مملوك»[٢٩] بين عبيدها . ويمر «الأسعد» بمغامرة بعد مغامرة ، تنتهى جميعها بوقوعه فى أيدى المجوسى «بهرام» . وأخيرا يلتقى الأخوان . ويقص المجوسى الذى تاب وأسلم بهذه المناسبة حكاية «**نعم ونعمة**» ، وهى حكاية غاية فى التعقيد . لا تمت بصلة إلى حكاية الأخوين ، وتنتهى بالعبارة «عندما سمع الأمجد والأسعد من بهرام المجوسى الذى أسلم هذه الحكاية تعجبا منها غاية **العجب**» . وتأتى الملكة «مرجانة» فى جيش غفير ، وتطالب باسترداد «مملوك» الذى كان قد اختطف منها ، ثم يأتى الملك الغيور أبو الملكة بدور أم الأمجد فى جيشه . وعندئذ يأتى الملك قمر الزمان هو الآخر فى جيشه باحثا عن ولديه . وقد اكتشف براءتهما . وأخيرا نرى جيش الملك شاه زمان الذى كنا قد نسيناه تماما آتيا للبحث عن ابنه . ويظهر مما سبق مدى الافتعال الذى يصبغ دمج القصص بعضها فى بعض .

وتمثل حبكة الدراما الشعبية «الملك مكسيمليان» مثالا غريبا آخر للتأليف . ويتميز موضوع هذه الدراما بالبساطة الشديدة : يتزوج ابن الملك مكسيمليان فينوس ولكنه يثور على عبادة الأصنام فيقرر أبوه قتله ، وتنتهى الدراما بمقتل الملك نفسه ومعه جميع نبلاء بلاطه . ويستخدم هذا السيناريو هيكلا يضاف إليه عدد من الموتيفات المتنوعة ، ويبرر إدخالها بحوافز مختلفة . ومن النصوص التى أضيفت إلى الدراما الأصلية درامتان شعبيتان هما : «**السفينة**» ، و «**العصابة**» . وتلصق هاتان الدرامتان – فى بعض الأحيان – لصقا دون أى مبرر واضح ، مثلما تضاف المشاهد الرعوية إلى النص الأساسى فى «**دون كيخوته**» ، أو مثلما تضمن الأشعار فى «ألف ليلة وليلة» ... **ولقد** انضمت إلى جانب هاتين الدرامتين نصوص أخرى التصقت بالدراما الأصلية فى مراحل متأخرة من تطورها وقد تضخمت بعض هذه الحلقات **الدخيلة** إلى حد أنها طردت الملك مكسيمليان نفسه من المسرح كلية ، أو أصبح الملك مجرد حافز لإطلاق عنان الكوميديا : ومنها التلاعب بالألفاظ والجناس (وغيره من الحيل التى تستخدم الصمم ذريعة للإضحاك) ..

لقد قلت – من قبل – إننا إذا تأملنا القصة – النادرة النموذجية وجدناها تتميز بسمة الاكتمال والتمام . ونقول – لكى نوضح ذلك – إننا نجد – فى مثل هذه القصة – عنصر الإجابة الصحيحة التى تنقذ البطل من مأزق وقع فيه ، فى الوقت نفسه الذى نجد مجموعة من العناصر تكمل هذا العنصر للإجابة الصحيحة وتتمه ، فتكشف عن مبرر الوقوع فى المأزق ، وإجابة البطل ، وحل العقدة وتمثل هذه العناصر – مجتمعة – ميكانزم قصص «الحيلة» . ومن **الأمثلة** المشهورة على ذلك ، موتيف انتزاع خصلة شعر مماثلة لشعر المجرم الذى ارتكب الجريمة ، من كل رفاقه ، وكذلك موتيف الدار التى يعلم على بابها بالطباشير . (فى «**ألف ليلة وليلة**» وكذلك «**أندرسن**») . وتشكل الحبكة فى هذا النوع من القصص حلقة تامة مكتملة ، قد تضاف إليها بعض الاستطرادات النفسية ، أو توشى ببعض مقاطع من الوصف ، ولكنها تظل شيئا تاما فى ذاته . **ويمكن** – كما بينت فى الصفحات السابقة – جمع عدد من القصص داخل بنية أكثر تعقيدا ، من خلال تضامها فى إطار واحد ، أو من خلال تفرعها من نفس الجذع .

و «**النظم**»[٣٠] هو أكثر وسائل الإنشاء انتشارا . **وتتتابع** – فى هذه الحالة – مجموعة من القصص ، تمثل كل منها وحدة متكاملة ، وتربط بينها شخصية مشتركة ، فالقصة المتعددة المقاطع التى تفرض على البطل سلسلة من المهام الصعبة تتبنى وسيلة «النظم» . وقد ينضم إلى القصة موتيف من قصة أخرى عن طريق النظم ، فنحصل على قصص تحتوى قصتين ، أو حتى أربع قصص . ونستطيع أن نحدد نوعين من النظم على الفور .



النوع الأول : وهو الذى يلعب البطل فيه دورا سلبيا ، فلا يقدم على المغامرات بل تلاحقه المغامرات وتطارده . ونقابل هذا النوع من النظم فى روايات المغامرات حيث يتخاطف القراصنة شابا أو فتاة وتتقاذفهم المغامرات ، فلا تستطيع سفنهم أن تجد مرفأ ترسو فيه . والنوع الآخر من الإنشاء : هو الذى يحاول أن يربط بين الفعل والفاعل وأن يحفز المغامرات ، مثلما يحفز غضب الآلهة ، ولو بطريقة مفتعلة ، مغامرات يوليسوس فلا تترك الآلهة البطل يلتقط أنفاسه أو يهدأ قليلا . ويحمل أخو يوليسوس العربى السندباد البحرى فى طياته علة عدد كبير من رحلاته . إنه يعشق الترحال ، ولذلك يلتحم مصيره الخاص - فى سفراته السبع - مع تراث الفولكلور السياحى المعاصر له .

ويكمن حافز النظم - فى **«الحمار الذهبى»**[٣١] (مسخ الكائنات) **لأبيولية فى حب استطلاع لوسيوس الذى يقضى وقته مترصداً مسترقا السمع ويجدر بنا أن نلاحظ جمع «الحمار الذهبى» . بين وسيلتى «الإطار» و«النظم» . ويصل خيط النظم الحلقة الخاصة «بمعركة القرب» و«قصص المسوخ» و«مغامرات اللصوص» و«نادرة الحمار فى الشونة» الخ . وتتضام عن طريق «الإطار» «حكايات الساحرة» والقصة المشهورة «ايروس وبيسيشيه Amour et Psyché ومجموعة أخرى من الأقاصيص . وكثيرا ما نشعر أن الأجزاء التى تعلق بالعمل من خلال النظم كانت تحيا حياة مستقلة قبل ضمها إليه . فعندما يشرح الكاتب فى ختام قصته «الحمار فى الشونة» أن هذه القصة هى أصل مثل سائر يفترض الكاتب أن القارىء على علم بالقصة أو على الأقل بهيكلها** العام .

ولقد أصبحت الرحلة منذ زمن مبكر من أكثر الحوافز انتشارا لاستخدام النظم ، خصوصا الرحلة التى تستهدف الحصول على عمل . وتتبنى هذا النسق أقدم الروايات الإسبانية «لازاريو دى تورميس Lazarillo de Tormès»[٣٢] حيث يخوض البطل لازاريو خضم المغامرات باحثا عن عمل . وقد جرت العادة على القول إن بعض حلقات الرواية وعباراتها ، تستخدم لضرب المثل ، لكنها كانت كذلك فى اعتقادى ، قبل أن تدخل الرواية ، وليس بعدها . وتنتهى الرواية نهاية غريبة ، وتزخر بالمسوخ وبالمغامرات الخارقة التى تخرج عن المألوف . وليست هذه الظاهرة نادرة لأن الكتاب يفتقرون إلى أفكار بناءة يكملون بها الجزء الثانى من رواياتهم ، ولذلك يلجأون إلى مبادئ مختلفة ، جديدة كل الجدة ، لإتمام عملهم . وهذا ما حدث لسرفانتس فى روايته **«دون كيخوته»** وسويفت فى **«جاليفر»** .

ونجد وسيلة النظم تخرج عن إطار الموضوع ، فى بعض الأحيان ، وتتجاوز نطاق الحافز . هكذا يفعل سرفانتس فى قصة **«رجل من زجاج»**[٣٣] ، وهى قصة قصيرة تدور حول عالم من أبناء الشعب ، يفقد صوابه بعد أن شرب شراب الحب المسحور وتتتابع الصفحات فى مونولوج محموم ، تتراص خلاله قصص وحكم يقدمها المجنون .

«كان يشن على عارضى العرائس أعنف الحملات . إنهم من المتشردين . ينتهكون مقدسات الدين . ويحولون التقوى إلى مهزلة بعرضهم عرائسهم على المسرح . وكانوا يزجون . فى بعض الأحيان بأصحاب العهد القديم والجديد جميعا فى أجولة . يجلسون فوقها . ليأكلوا ويشربوا . فى الحانات والخمارات . وكان يتعجب من أن لا يفرض عليهم صمت أبدى فى ثكناتهم . أو أن ينفوا من المملكة إلى غير رجعة» .

وفى يوم من الأيام تصادف أن مر إلى جانبه ممثل . يلبس ملابس الأمراء . فصاح عند رؤيته : يا إلهى ! أذكر أنى رأيت هذا خارجا من المسرح . ملطخ السحنة بالدقيق . مرتديا معطفه بالمقلوب . ولكنه كلما خطا خطوة خارج خشبة المسرح تقمص شخصية السادة فعلق أحد السامعين «ربما يكون الأمر كذلك . فالعديد من الممثلين ينحدرون من سلالة النبلاء .» .

فأجاب الأستاذ زجاجى «ليس هذا من المستحيل! غير أن المسرحيات الهزلية فى غنى عن أناس من علية القوم ، لأنها فى حاجة إلى الظرفاء اللطفاء سليطى اللسان . وأضيف هنا أن هؤلاء يحصلون على قوتهم بعرق جبينهم وبمشقة مضنية . يعتصرون ذاكرتهم ويجوبون القرى والحانات والمطاعم الحقيرة كأنهم غجر أبديون . يكرسون لياليهم فى إرضاء الآخرين . وتكمن سعادتهم فى إسعادهم . ولا يستطيعون - فضلا عن ذلك - خداع أحد بفنهم ، إذ عليهم عرض بضاعتهم فى الساحة العامة ، على مرأى من الجميع وعرضة لحكمهم . يبذل كبارهم الجهد العظيم ويعانون المعاناة الجسيمة ، ليحققوا أرباحا طائلة . ليتجنبوا تراكم الديون فلا يكونوا فريسة لقضايا دائنيهم فى نهاية العام ولكن لا غنى عنهم فى الجمهورية فمثلهم مثل الغابات والمتنزهات والحدائق الغناء التى تروح ترويحا شريفا عن النفس والحواس .»

واستشهد برأى أحد أصدقائه الذى كان يقول إن من يحب ممثلة يحب جمعا من النساء ، فيحب ملكة وحورية وإلهة وخادمة وراعية غنم فى الوقت نفسه ، وكثيرا ما كان الحظ يجعله أيضا يحب فيها تابعا من أتباع الأمراء أو خادما من خدمهم .»

ويغرق هذا الفيض من الجمل الفعل فى القصة ويشفى الأستاذ زجاجى - فى النهاية - ولكننا نواجه ظاهرة تتكرر كثيرا فى الفن : حيث تستمر الوسيلة بينما يختفى الحافز الباعث على وجودها . ورغم شفاء الأستاذ زجاجى يستمر فى نفس الهذيان المحموم عند حديثه عن البلاط الملكى . ويستمر تولستوى - فى قصة «كلستومير» - فى وصف الحياة من منظور الحصان بعد موته واختفائه من مسرح الأحداث . ويقدم ندريه بيلى صورا مشوهة يحفزها إدراك الطفل فى **«كوتيك ليتايف» Kotik Letae** حتى وإن كان ذلك ضمن مادة لا يعرف الطفل عنها شيئا .

وأعود إلى التيمة لأقول إن وسيلة الإطار ووسيلة النظم قد ساعدت فى إدماج المادة الغريبة فى صلب الرواية . ومن اليسير أن نشاهد هذه الظاهرة فى المثال الشهير لدون كيخوته[٣٤]



هوامش المقدمة

(١) اعتمدنا فى ترجمتنا لمدرسة شكلوفسكي على ترجمتين فرنسيتين ، الأولى ترجمة تزفتان تدوروف .

V. Chklovski, «La Construction de la nouvelle et du Roman», in Théorie de la litterature: Textes des Formalistes russes, réunis, presentès et traduit par Tzvetan Todorov, Paris, ed. du Seuil, 1965, pp. 170-196.

والثانية ترجمة جى فيريه

Victor Chklovski, Sur la Thèorie de la prose, traduit du russe par Guy Verset, Lausanne, ed. l'Age d'Homme, 1973, pp. 81-106.

(٢) نحيل القارئ إلى أوفى ماكتب حول المدرسة الشكلية وهو كتاب فكتور ايرلبنج .

Victor Erlich, Russian Formalism: History-Doctrine, New Haven, Yale University Press, 1955.

وأيضا إلى مقال فريال غزول «الشكلية الروسية» الفكر العربى يناير ـ فبراير ١٩٨٢ ، ص ٢٨ ، ص ٤٠ .

(٣) عرض ياكبسون هذا المفهوم أول ماعرض له فى مقال بعنوان :

«La Nouvelle Poésie russe» in Questions de poétique, Paris. ed. du Seuil, 1973, pp. 11-25.

ثم عرض له فى شكله المتكامل فى مقاله المشهور :

«Linguistique et Poétique» in Essais de Linquistique Générale, Paris, ed. de Minuit, 1963, pp. 209-251.

(٤) بالروسية Priëm بالإنجليزية device وبالفرنسية Procède

(٥) بالروسية Obraženiepriema بالإنجليزية laying bare of the device ، بالفرنسية : denudation du procèdè.

هوامش الموضوع

(١) رواية تحمل اسم بطلها كتبها سنة ١٨٨٤ Alexis Ponson du Terrail وقد اشتقت من اسم البطل صفة Rocambolesque لوصف تتابع الأحداث اللامنطقية والغريبة .

(٢) كتب مارك توين روايته The Adventures of Tom Sawyer سنة ١٨٧٥ ونشرت سنة ١٨٧٦ .

(٣) (١٨٨٤) The Adventures of Huckleberry Finn

(٤) يشير شكلوفسكي ـ هنا ـ إلى روايتى مارك توين Tom Sawyer Detective ١٨٩٤) و Tom Sawyer Abroad ولكنه يغير من التسلسل التاريخى للروايتين (١٨٩٦)

(٥) رواية بوشكين الشعرية Eugène Onéguine (سنة ١٨٣٣)

(٦) Mateo Maria Conte Boiardo (١٤٤١ ـ ١٤٩٤) شاعر إيطالى ألف قصيدته الملحمية Orlando Innamoroto سنة ١٤٧٦ ونشرت سنة ١٤٨٣ . وقد استلهمها Ariosto وكتب تتمة لها بعنوان Orlando Furioso

(٧) هذا المقال بعنوان «الفن باعتباره تكنيكا» يمثل الفصل الأول من كتاب «حول نظرية النثر» ونشرت الترجمة العربية لهذا المقال للأستاذ عباس التونسى فى العدد الثانى من مجلة «ألف» .

(٨) معنى كلمة « Ta » بالروسية هو «هذه» .

(٩) رافد من روافد نهر موسكوفا .

(١٠) Dmitri Dmitrieoich Minayov (١٨٣٥ ـ ١٨٣٩) شاعر ساخر تميز بوصف الفقر فى طبقات المجتمع الدنيا .

(١١) آلان رينيه لوساج René Lesage (١٦٦٨ ـ ١٦٤٧)،روائى وكاتب مسرحى فرنسى استلهم التراث الإسبانى فى عمليه «الشيطان الأعرج» (١٧٠٧) «وجيل بلاس» (١٧١٥ ـ ١٧٣٥)

(١٢) الفصل الثالث من الرواية بعنوان «أين اصطحب الشيطان الأعرج التلميذ ، وما أول الأشياء التى أطلعه عليها» فى :

Romanciers du XVIII Siecle, Paris, NRF, 1960, pp. 283-284

(١٣) الفصل الرابع من الرواية بعنوان «قصة حب الكونت دى بلفور وليبنوردى سيسبديس» نفس المرجع ص : ٣٠٥ .

(١٤) السيربنادا Serenade نشيد أو قصيدة تؤلف أصلا لكى يغازل بها مؤلفها حبيبته ليلا تحت نافذتها . وتغنى هذه القصيدة ـ عادة ـ بمصاحبة الموسيق ، وقد يعزف العاشق نفسه الجيتار ، أو أى آلة أخرى ، أو يصطحب مجموعة من العازفين .

(١٥) Romanciers du XVIII Siecle, pp. 379-380

(١٦) صحيفة ساخرة روسية ظهرت فيما بين ١٩٠٨ ـ ١٩١٤ .

(١٧) هاتان الكلمتان هما كلمة مائدة « stol » بالروسية فى حالتى الجر وفى حالة الإضافة .

(١٨) (١٨٤١ - ١٩٠٦) Nikolai Alexandrovitch Leikine

(١٩) (١٨٣١ - ١٨٩٥) Ivan Fiodorovitch Gorbounov

(٢٠) روائي وكاتب أدب رحلات (١٨١٢ - ١٨٩١) Ivan A. Gontcharov تعتبر روايته Oblomov من أهم روايات الأدب الروسي المعاصر وتقدم الصراع بين الارستقراطية والرأسمالية.

(٢١) «الفزيولوجيات» Physiologies نوع أدبي ظهر في القرن التاسع عشر يدفع مفهوم الواقعية إلى منتهاه وهو وصف الظواهر الاجتماعية من خلال المنهج التجريبي: ومنها La Physiologie du Mariage لبلزال.

(٢٢) العدميون Nihilists أتباع العدمية وهي فلسفة نفي ترفض الأخلاق والنظام والسلطة التقليدية. مع إحساس بعدم إمكان ما يحل محلها. وظهرت في القرن التاسع عشر مجموعات من العدميين في روسيا في مجال السياسة والأدب معا. وقدم تورجنييف صورة لبطله العدمي بازاروف Bazarov في رواية «آباء وأبناء» سنة ١٨٦٢.

(٢٣) أعطينا بديلا عربيا للأسماء في هذا السياق يتناسب ومعنى الأسماء الروسية.

(٢٤) يمكن هنا ضرب المثل بالأغنية الشعبية العربية:

ياطالع الشجرة
هات لي معك بقرة
تحلب وتسقيني
بالمعلقة الصيني

(٢٥) يشير شكلوفسكي هنا إلى كتاب:

Constantin Leontiev, Sur les Romans de L. N. Tolostoï. Analyse, Style et tendance (1911).

(٢٦) «الهوسار» هو جندي الخيالة في الجيش المجري. في القرن السادس عشر ثم أطلق الاسم على جنود الخيالة في جميع أنحاء أوربا.

(٢٧) تغطي هذه الحكاية الليالي من الليلة الحادية عشرة بعد المائتين حتى السادسة والثلاثين بعد المائتين في الترجمة الفرنسية لجالان. أما في الليالي العربية فمن الليلة التاسعة والتسعين بعد المائة إلى السادسة والثمانين بعد المائتين.

(٢٨) يبدو أن شكلوفسكي يخلط في الأسماء بين الملك شهرمان أبي الأمير قمر الزمان والأمير شاه زمان أخي الملك شهريار.

(٢٩) يعتبر شكلوفسكي كلمة «مملوك» اسم علم.

(٣٠) المصطلح الروسي الذي يستخدمه شكلوفسكي هنا هو hanizyvanie ترجم إلى الانجليزية بـ threading وإلى الفرنسية بـ enfilage ويقابل بالعربية «نظم» (اللؤلؤ مثلا).

(٣١) عاش Apulée في العشرينيات من القرن الثاني قبل الميلاد. ويعتبر كتابه «الحمار الذهبي» أو «مسخ الكائنات» - كما أسماه كاتبه - من أشهر النصوص القصصية النثرية في العالم القديم.

(٣٢) تعتبر رواية Lazarillo de Tormes أصل رواية البيكارسك، وقد ظهرت لأول مرة في إسبانيا سنة ١٥٥٤، دون ذكر اسم مؤلفها، ونسبت فيما بعد إلى Diego Hurtado de Mendoza

(٣٣) هذه القصة El Lcenciado Vidriera أفضل قصص مجموعة «القصص النموذجية» Novellas Efemplares لسرفانتس.

(٣٤) هذا موضوع الفصل الرابع من كتاب «حول نظرية النثر» وعنوانه «كيف صُنع دون كيخوته؟».



الطول والقصر

□ تأليف : مارى لويز برات
□ ترجمة : محمود عياد

تعلمنا البنيوية أن الأنواع الأدبية يجب أن تحدد على أساس من علاقاتها بعضها بالبعض الآخر على الأقل . وما لا ندركه ـ عادة ـ أن العلاقة بين الأنواع الأدبية ليست علاقة تناسب . ويحاول هذا البحث أن يدرس بعض أوجه اللاتناسب فى علاقة القصة القصيرة بالرواية ، مركزا فى ذلك على القصة القصيرة ، من حيث هى نوع غير مستقر وغير مألوف (أو نوع مقابل) إذا قورن بالرواية التى تعد النوع المعيارى السائد فى النثر القصصى ، إن لم يكن فى الأدب كله . ويظهر عدم التناسب هذا فى صورة متعددة فى كل من النظرية الكلاسيكية للقصة القصيرة ، وفى عملية الكتابة ـ كتابة القصة القصيرة ـ ذاتها خلال المائة والخمسين عاما الأخيرة . وتركز المناقشات النظرية حول القصة القصيرة بشكل ملح ـ مثلا ـ على مفهوم قصرها (النسبى) وتنطلق منه ، وذلك بالنظر إلى معيارية الرواية فى كتابة القصة القصيرة الحديثة . وهناك إحساس بأن القصة القصيرة شكل غير مكتمل أو جزئى بالمقارنة باكتمال الرواية . هذا الإحساس يفسر شيوع أنماط بنائية من القصة القصيرة ، من قبيل : لحظة اكتشاف فى الحقيقة ، والمثل ، أو النكتة . وهناك اتجاهات أكثر شيوعا فى القصة القصيرة ، كالشفاهية والتجريبية ، درست من موقع القصة القصيرة ، بوصفها النوع الأصغر والأقل بالنسبة إلى الرواية .

يوجد فى طوكيو هذه الأيام ـ طبقا لما تذكره عالمة الفولكلور ف . هرد ليشكوفا V. Hrdličkova (١٩٦٩) ـ نوعان من الحكى الشفاهى الاحترافى هما : **الكودان Kodan** **والراكوجو Rakogo** أما أولهما فهوحكى القصص الطويلة الجادة ، التى غالبا ما تكون قصصا تاريخية . أما الثانى فهو عبارة عن حكى النوادر الفكاهية القصيرة . ويؤدى هذان النوعان فى مختلف المسارح بمصاحبة مشاهد ديكورية مختلفة ، وبحركات متنوعة وأساليب أداء متباينة . وتختلف طرق تدريب الصبية عليهما . ويكاد **الكودان** أن يكون قد اندثر الآن ، بينما يتمتع **الراكوجو** بشعبية كبيرة مزدهرة . ومن الشائع والمألوف فى أشكال القص المحكمة التقنين ـ كالفنون القولية ـ أن نجد نمطين فى النوع الواحد : أحدهما قصير والآخر طويل كالكودان والراكوجو . وهناك ـ فى فنون الكتابة الغربية ـ المقالة والكتاب ، وفى الأدب الغربى ، الملحمة والسيرة ، والمسرحية ذات الفصل الواحد والمسرحية ، (المعتادة ؟) ، والقصيدة القصيرة والقصيدة الطويلة ، والقصة القصيرة والرواية .

وهناك علاقات كثيرة مختلفة بين طرفى كل هذه الثنائيات، وقد يكون الطرفان منفصلين ولكنهما متساويان ، وقد يكون أحدهما مشتقا من الآخر ، وقد يكون أكثر شيوعا منه ، وذلك كالقصيدة الطويلة والقصيرة . وقد تكون العلاقة بينهما علاقة «الأصغر» و«الأكبر» أو «الأعظم» و«الأدنى» . والنمطان اللذان أريد تناولهما فى هذا المقال هما النمطان الأخيران ، وأعنى القصة القصيرة والرواية . ولكنى أود ـ فى البداية ـ أن أوضح بعض الفرضيات الغامضة عن هذه الأنواع ، والتى قد تساعد ـ بدورها ـ فى المناقشة التالية :

١ ـ ليس هناك ـ فى وقتنا الحاضر ـ استخدام واحد محدد لمصطلح «النوع» genre ، وأقصى ما نستطيع قوله إنه يستخدم ـ دائما ـ للدلالة على فئة فرعية من فئة أخرى أكبر منها فى الأعمال الأدبية . ولذلك فإن نوع الدراما فرع من الأدب ، ونوع الكوميديا (أو الملهاة) هو فرع من الدراما ، ونوع المهزلة (أو الفارس) فرع من الكوميديا ، وهكذا دواليك . إن غموض هذا المصطلح وصعوبة تحديده لا ترجع

تعمل كاتبة هذا البحث أستاذا فى قسم الأدب المقارن ـ جامعة ستانفورد . ولها كتاب صدر حديثا عن نظرية «أفعال الكلام فى الحديث الأدبى» (مطبعة جامعة انديانا) وكتاب آخر عن «علم اللغة لطلاب الأدب» (مطبعة هاركورت ١٩٨٠) وقد نشر البحث الذى نترجمه ـ هنا ـ فى العدد العاشر من مجلة «البويطيقا» Poetics فى العام الماضى (١٩٨١) .

إلى استخدامه فى مستويات متعددة فحسب ، بل ترجع إلى استخدامه على أساس من معايير مختلفة . والتمييز بين الأنواع متنوع فهو يعتمد ـ أحيانا ـ على الموضوع (قصة بوليسية ، أو قصة فنية) ، ويعتمد ـ أحيانا أخرى ـ على الموقف السردى (رواية الاعتراف ، المونولوج الدرامى) ، أو الشكل اللغوى (مثل السوناتا أو القصيدة النثرية) أو الأثر المطلوب إحداثه فى الجمهور (المأساة والميلودراما) أو طريقة أداء النص (الدراما) الخ ..

٢ ـ وليس النوع مجرد مسألة أدبية بل هو مفهوم يمكن تطبيقه على كل أنواع السلوك الشفاهى ، فى كل مجالات الخطاب **discoure** فتقاليد نوع بعينه قد تستخدم فى أى موقف كلامى ، ومن الواضح أن أى نوع من الخطاب ينتمى إلى نوع بعينه إلا إذا كان ذلك الخطاب قد صمم خصيصا لخرق نظام الأنواع ، وكما يلاحظ **سيجفريد شميدت** : «**إن النوع واحد من الفرضيات الأساسية فى نظريات النصوص الاتصالية ، (بعيدا عن الفرضية المذكورة فيما سبق والخاصة بالسياق الاجتماعى للنص) والنصوص فى الاتصال الاجتماعى تبدو دائما مجرد مظاهر وتجليات لنوع نصى محدد اجتماعيا » (شميدت ٤٨ / ١٩٧٨)** . إن تحديد نوعيات **Typologies** النصوص ، كما يؤكد شميدت ، يجب أن يكون له الأولوية القصوى . وفى إطار بحثنا هذا ، سيكون من المهم أن نربط بين الأنواع الأدبية والأنواع غير الأدبية ، بهدف إرساء قواعد نظرية شاملة ومتكاملة للأنواع ، بدلا من وجود نظريات كثيرة ، محلية ومحددة ، تقتصر على النقد الأدبى ، أو الفنون الشعبية ، أو الأنثروبولوجيا أو علم اللغة الاجتماعى . إن مصطلح «**النوع**» يستخدم خارج نطاق الأدب الآن ، ويعانى من نفس الغموض الذى يعانى منه استخدام هذا المصطلح فى الأدب ، وليس من الواضح أيضا أين تقع حدود هذا المصطلح من حدود مصطلحات أخرى ، مثل الحدث الكلامى **speech event** أو الموقف الكلامى **speech situation** ومن أمثلة الأنواع غير الأدبية المحادثة التليفونية ، والمحاضرة ، والمقابلة ، والنادرة ، و «القافية» أو المبارزة الكلامية ، والحديث العلاجى .

٣ ـ ليست الأنواع هى جوهر الأنواع هى جوهر الأشياء أو ما هيتها . إنها أنساق إنسانية ذات أصل تاريخى . والمحاولات المكثفة والضخمة التى تجرى فى إطار النقد الأدبى (للمحافظة على ثلاثية محاور الغنائية ـ الملحمة ـ والدراما كأنواع أبدية مطلقة) محاولات خاطئة ، بالرغم من الاهتمامات الايديولوجية الهامة التى تثيرها . أما المحاولات الكثيرة الأخرى لربط ثلاثية الأنواع (القصيدة الغنائية ـ الملحمة ـ الدراما) بظواهر أخرى ، فى أنساق (أفقية) من النوع الموضح فى الجدول رقم (١) ، هى ، حقيقة ، محاولة لجعل هذه التصنيفات الكلاسيكية للنوع ، تبدو تصنيفات طبيعية ، بدل أن تكون تصنيفات ثقافية ، وبذلك نفصل ما بين مجال الفن والمجالات الأخرى من الخطاب ، وبين الحياة الاجتماعية بصفة عامة . *

وينبغى علينا أن نكتشف مناهج لتوصيف شكل الوجود الاجتماعى

جدول رقم (١)

	النوع الغنائى	النوع الملحمى	النوع الدرامى
مراحل تطور اللغة	حسى	حدسى	معرفى
الصيغة الزمنية	الحاضر	الماضى	المستقبل
صيغ الخطاب	الأنا (المتكلم)	الغائب (هو)	الأنت (المخاطب)
وظائف اللغة	تعبيرى	إشارى	نزوعى
الملكات النفسية	الشعور	التفكير	الرغبة
وظائف الجهاز العصبى	الخبرة الانفعالية	الخبرة الخيالية	الخبرة الحركية
آراء عالية	نفسية	طبيعية	مثالية
مراحل الحياة	الشباب	النضج	الشيخوخة
التتابع التاريخى	اللافرضية الذاتية	الفرضية الموضوعية	التركيب
جوانب النفس	النفس	الجسد	الروح

لهذه الأنواع . ويميز علماء اللغة ، عادة ، على سبيل المثال ، بين «استخدام المتحدث للمفردات» (أى المفردات التى يفهمها المتحدث ويستخدمها) و «المفردات التى يتعرف عليها المتحدث» فحسب (أى المفردات التى يفهمها الفرد دون أن يستخدمها) ، وقد يكون من المفيد أن نميز بين «**الأنواع المستخدمة**» **use genres** و «**الأنواع المدركة**» **recognition genres** وفى مجتمعنا هذا ، [تقصد المؤلفة مجتمعها هى] تنتمى الأنواع الأدبية إلى فئة ضخمة من الأنواع . هذه الأنواع الأخيرة واسعة الانتشار بوصفها أنواعاً مخصصه للإدراك ، ولكنها مفيدة أو متخصصه للغاية بوصفها أنواعاً مستخدمة . وإذا انتقلنا إلى منظور متصل بما نقول ، فى لحظة تاريخية بعينها ، فإن علينا أن نميز بين :

(أ) الأنواع المنتجة ، أعنى الأنواع المستخدمة فى الأعمال الأدبية التى تُبدع حاليا ، دون أن تكون هذه الأنواع من بقايا التاريخ ورواسبه . (ومن الأمثلة على هذه الأنواع فى وقتنا الحاضر الرواية)

(ب) الأنواع المدركة ، وأعنى الأنواع التى لا تستخدم حاليا فى الأعمال الإبداعية ، إلا فى محاولات إحياء مستميتة . ويعرف معظم الناس الطريقة التى يستقبلون بها مثل هذه العمليات الإحيائية . (ومن الأمثلة على ذلك فى وقتنا الحاضر قصص الحيوان) .

(جـ) الأنواع المندثرة ، أعنى الأنواع التى أصبحت جزءا من المعرفة المهنية المتخصصة (ومن الأمثلة على ذلك فى وقتنا الحاضر القصة الفلسفية) وأنا أقترح مثل هذه الأسئلة كأمثلة فحسب لأنواع الأسئلة التى يمكن أن تطرحها نظرية اجتماعية للأنواع .

٤ ـ إن الخصائص المميزة (المعيارية) لا تكفى وحدها ، فقد اهتم نقد الأنواع اهتماما خاصا بتمييز الأنواع بعضها عن البعض الآخر ، بإيجاد خصائص مميزة ، نستطيع بواسطتها أن نميز عملا بعينه على أنه ينتمى لنوع بعينه دون غموض أو لبس .

ويحتاج مثل هذا المنهج ، البنيوى المنهجى المنظم ، إلى أن يكتمل بنوع من أنواع النقد ، لا يهتم بتحديد الخصائص المميزة للأنواع فحسب ، بل يضيف إلى ذلك الاهتمام بالخصائص العرضية غير المميزة ، أى بالخصائص التى لا تتناقض أو تتعارض مع خصائص الأنواع الأخرى ، ويهتم كذلك بالنزعات أو الاتجاهات الغامضة التى

* نوقش ذلك كله فى هرنادى Hernadi (١٩٧٢) خصوصا ص : ٣١ ـ ٣٥

لا تظهر فى كل الأعمال التى تنتمى لهذا النوع ، ولكنها ملامح موجودة بقدر ما يكفى لملاحظتها . ولا يمكن التمييز بين الأنواع عن طريق عملية اكتشاف صارمة واضحة لتصنيف الأنواع ، بل بواسطة مجموعة من الخصائص والملامح ، قد يكون بعضها موجودا فى نصّ بعينه .

ليس من الغريب ـ إذن ـ أن دراسات القصة القصيرة تعول ـ دائما ـ على الرواية بوصفها نقطة للمماثلة أو المخالفة . وتعد دراسة براندر ماتيوز Brander Mathews الكلاسيكية عن «**فلسفة القصة القصيرة**» (١٩٠١) من الدراسات النمطية فى هذا الشأن :

«**إن الاختلاف بين الرواية Novel والرواية القصيرة Novelette هو مجرد اختلاف فى الطول . فالرواية القصيرة مجرد رواية مصغرة الحجم .**

ولكن الاختلاف بين الرواية والقصة القصيرة اختلاف نوعى فالقصة القصيرة الحقيقية شىء أكثر اختلافا من أن تكون رواية غير طويلة ـ إن القصة القصيرة الحقيقية تختلف عن الرواية على أساس من وحدة الانطباع الذى تتركه فى المتلق . أو ـ بصورة أكثر دقة ـ تقوم على وحدة لا يمكن أن تتوفر فى الرواية ..

إن الروائى . لديه من الوقت والمكان ما يسمح له بحرية الحركة الكاملة . أما كاتب القصة القصيرة فلا بد أن يكون مركزا وموجزا ، فالمطلوب فى القصة القصيرة إيجاز وتكثيف ، والتكثيف البالغ شىء جوهري للقصة القصيرة ولكاتبها ، إن النصف لديه أهم من الواحد الكامل عند أى مبدع آخر . وحين يكون الروائى روائيا عاديا يبذل قصارى جهده فى تصوير الواقع تصويرا فوتوغرافيا ، فإننا نحس بمتعة عندما يصور لنا قطاعا من الحياة الواقعية . ولكن لا بد لكاتب القصة القصيرة أن يمتلك القدرة على التجديد والأصالة ، والحذق ، ولو استطاع أن يضيف إلى الأصالة والحذق والتكثيف لمسة من الخيال الإبداعى ، ففى ذلك الخير الكثير» . (سمرز ١٩٦٣ : ١٠ ـ ١١) .

وحتى فى اللغات التى لا يدل اسم النوع فيها على القصر ـ كما نجد فى اللغة الفرنسية Conte واللغة الإسبانية Cuento مثلا ـ تكون المقارنة بين القصة القصيرة والرواية هى المدخل العادى إلى دراسة القصة القصيرة ولذلك يمهد **ادلويس سيرا** Edelweis Serra فى كتابة الأخير عن القصة القصيرة فى أمريكا الإسبانية على النحو التالى :

«**القصة القصيرة بنية فنية تنقل سلسلة محدودة من الأحداث أو الخبرات أو المواقف ، وفق نسق متوافق ، يخلق إدراكا كليا خاصا به . فالقصة القصيرة ، إذن ، استمرارية محدودة تتعارض مع «عدم الاستمرارية غير المحدود» للرواية . والقصة القصيرة ، كما يقول لوكاتش ، نسق مغلق نسبيا من التداعيات والمصاحبات ، بينما الرواية نسق أوسع مفتوح . والقصة القصيرة نسق من التغريب والإدراك التركيبى ، اما الرواية فهى نسق جمعى يُدرك إدراكا تحليليا» (ترجمة المؤلف) .**

ويعتمد نقاد القصة القصيرة غالبا على مقارنتها بالرواية وسيلة لتأكيد حقيقة «قصرها» ، ومن أجل الحديث عنها باعتبارها أكثر من مجرد حكاية قصيرة . وقد نشأت مشكلة هذا القصر ، بالطبع ، من الإحساس بضرورة أن تتميز الأنواع الأدبية بخصائص جمالية . ولكن القصر ليس سوى خاصية كمية . أقل شأنا ـ فى النهاية ـ من أن ينظر إليها باعتبارها الخاصية الأولى . ولكن حقيقة القصر هذه تبدو ، فى نفس الوقت ولأسباب سنناقشها بعد قليل ـ حقيقة جلية لايمكن الفكاك منها.ويبدو أن التعارض ، بين نوع الرواية الراسخ وبين القصة القصيرة ، يسمح لنا بالربط بين هذه الخصائص العادية وبين الخصائص الجمالية المميزة للقصة القصيرة ، مثل التركيز ، والتركيب ولمسة الخيال الإبداعى .

ويستخدم **فرانك أوكونر** Frank O'Connor تقنية التعارض نفسها فى دراسته المعروفة باسم «**الصوت المتوحد**» . ولكن مقارنته تؤكد خصائص مختلفة عن تلك التى يعرض لها **ماتيوزوسيرا** . خصوصا حين يقول : «**هناك دائما فى القصة القصيرة إحساس بالشخصيات الخارجة على القانون التى تهيم بلا هدف على هامش المجتمع . تاركة بصماتها . أحيانا ـ على شخصيات رمزية . تردد أصداء من أقوال . المسيح ، وسقراط وموسى ... ولذلك» يوجد فى القصة القصيرة شىء لا نجده فى الرواية عادة . وهو إحساس عارم بالتوحد الإنسانى ... فالرواية ما تزال تتبع المفهوم التقليدى للمجتمع المتحضر . حيث يعيش الإنسان فى جماعة ، كما يحدث فى روايات جين أوستين وترولوب . ولكن القصة القصيرة تظل ـ بطبيعتها الخاصة ـ نائية عن الجماعة . رومانسية ، وفردية ، صلفة» . (اوكونور ١٩٦٢ : ١٩ ـ ٢١)**

وغالبا ما يستخدم البعض النوع القصير الآخر المتميز ، أقصد القصيدة الغنائية بوصفه نقطة إيجابية للمقارنة . وقد وصف **أوكونور** القصة القصيرة بأنها أقرب شىء يعرفه إلى القصيدة الغنائية (سمرز ١٩٦٣ : ١٠٠) وقد ردد هذه الفكرة حديثا **رست هليز** Rust Hills الذى قال «**تؤسس القصة القصيرة المعاصرة الناجحة تجانسا للعلاقات بين جوانبها أكثر من أى شكل أدبى آخر . فيما عدا القصيدة الغنائية» (هيلز ١٩٧٧ : ١) وقد اقترح ايان ريد** Ian Reid مقارنة رباعية الأركان :

«**تتفق القصة القصيرة مع القصيدة الغنائية فى إطارها المحدود عادة ، وفى اتجاهها الذاتى ، وذلك بنفس القدر الذى تتماثل به الرواية مع الملحمة» (ريد ١٩٧٧ : ٢٨) .**

إن الغرض الرئيسى من هذه المقارنات ، هو التمييز بين القصة القصيرة والرواية ، وتحديد القصة القصيرة «بوصفها بنية أدبية متأصلة ؛ تنطوى على ما يضمن لها استقلالها الذاتى ، كمخلوق مستقل فى عالم القص البالغ الاتساع ، حيث يمكن تمييزها بوصفها صنفا متميزا ، بحكم وقوفها مع الرواية جنبا إلى جنب» . (ترجمة المؤلف) .

وأمر مسلم به ، فى نقد القصة القصيرة ، أن القصة القصيرة نوع مستقل قائم بذاته ، وتستخدم الرواية والقصيدة الغنائية بوصفها وسائل بلاغية ، تؤكد الملامح المميزة للقصة القصيرة ، ولكن لا شىء نحتاجه من الرواية حقيقة لتفسير القصة القصيرة .

لقد علمتنا البنيوية أن الأنواع ليست مستقلة تماما عن بعضها البعض ، ولكنها تتحدد دائما داخل إطار نظام الأنواع بالمقارنة .

ولذلك ، فإن العبارات التى أطلقناها عن علاقة القصة القصيرة بالرواية والقصيدة الغنائية ، ليست عبارات عفوية أو مجرد عبارات بلاغية مع أننا قد نفهم لماذا يريد المدافعون عن القصة القصيرة أن يروها كذلك . إن أى محاولة لوصف نوع بعينه ، لابد أن تنعكس على الأنواع الأخرى ، ولكن ذلك لا يعنى أن العلاقات بين الأنواع يجب أن تكون متناسبة متماثلة . إن العلاقة بين الرواية والقصة القصيرة ليست علاقة تناسب ، وعدم التناسب هذا هو ما أريد أن أتعامل معه هنا . إن العلاقة بينهما ليست علاقة تعارض بين كينونتين متساويتين فى منظومة واحدة (فهما منفصلان ولكنهما متساويان) ولكنها علاقة تدرجية ، تحتل الرواية فيها الطرف الأعلى لتقع تحتها القصة القصيرة . وتنطوى هذه العلاقة - التى تقوم على التبعية - على جوانب معرفية وأخرى تاريخية . وتتلخص الجوانب المعرفية فى أن القصر ليس خاصية اصلية لأى شىء ، ولكنه يحدث فقط نتيجة نسبته إلى شىء آخر .

أما الجوانب التاريخية فترجع إلى أن الرواية كانت - ولا زالت - هى النوع الأقوى والأعظم مكانة . ولذلك كانت الحقائق الخاصة بالرواية أساس تفسير بعض الحقائق الخاصة بالقصة القصيرة ، وليس العكس صحيحا .

وقد حددت الرواية أكثر من مرة تطور القصة القصيرة كما حددت نقدها ، ولم يكن العكس صحيحا . وبين هذين النمطين من الأنواع ، تتلازم علاقات القصر والطول ، وعلاقات الندرة والشيوع ، وكبر الحجم وصغره ، بل « النضج » و « الطفولة » . وليس هناك شىء ضرورى أو حتمى ، فيما يتصل بهذه العلاقات ، وقارن ذلك - مثلا - بالعلاقات بين القصيدة القصيرة والقصيدة الطويلة ، حيث النوع الأطول هو الثانوى ، دون أن يوصف أى منهما بأنه الأهون . ولنعط مثالا صغيرا على كيفية وجود هذا اللاتناسب ، لقد اشتهرت القصة القصيرة بأنها مجال جيد للتدريب ، وبأنها نوع يتدرب عليه الكتاب والقراء المبتدئون . وهى تستخدم فعلا فى هذا المجال ، فى المدارس على سبيل المثال ، ومن الناحية اللغوية الاجتماعية ، يعد استخدام هذا النوع ، بهذه الطريقة ، استخداما أمثل ، فالقاعدة أنه كلما قل الاداء ، قلت المخاطر التى على المشترك أن يواجهها ، وقلت الخسارة فى حالة الفشل . فالقصة القصيرة - إذن - بالنسبة للرواية - أكثر أمانا بالنسبة لمحاولات الكتاب المبتدئين الفاشلة ، ولكنها آمن فقط بالنسبة للرواية . وذلك لأن هناك نوعين فقط من الكتابة القصصية النثرية ، أحدهما طويل والآخر قصير ، وقد اختير أحدهما دون الآخر ميدانا للتدريب على الكتابة . وبسبب العلاقة الهيراركية (الطبقية) بين النوعين ، يمكننا استنتاج أن الرواية هى الهدف النهائى لعملية التدرب ، ويبدو أن نفس التحليل يمكن استخدامه لتفسير الدور التعليمى للقصة القصيرة ، وهو استخدامها نوعا تجريبيا . إنها مجرد مسألة نسبية بالنسبة للرواية (المكتملة النضج) ، أن نرى القصة القصيرة وأن نستخدمها أيضا ، باعتبارها معملا لتجريب الأدوات واختبارها قبل أن تستخدم فى العالم بشكل أوسع . ولقد تأثر مفهوم القصة القصيرة وكذلك كتابها - حقيقة - إلى حد كبير بعلاقتها بالرواية ، والنظر إليها بوصفها النوع الأقل حجما والأقل شأنا ومن السهل علينا - الآن - أن ندرك لماذا تعد مثل هذه الافكار عن تبعية القصة القصيرة للرواية ، أفكارا غير مقبولة عند المدافعين المحدثين عن القصة القصيرة ، والذين يداومون البحث عن شرعيتها واستقلالها الذاتى . غير أن تلك الأفكار لا يمكن للمدافعين تجاوزها ، كما تشهد بذلك كتاباتهم التى يحتل الحديث عن الرواية جزءاً منها . وقد أدى ذلك الموقف إلى تناقضات واضحة ومثيرة فى الوقت نفسه . وإليك هذا النصّ من مقالة بوريس ايخنباوم **Boris Eikhenbaum** الشهيرة

« أو . هنرى ونظرية القصة القصيرة » (١٩٥٢) :

« ليست الرواية والقصة القصيرة شكلين أدبيين مختلفين فقط ، بل هما شكلان أدبيان متناقضان أيضا ، ولذلك لا نجدهما يتطوران - أبدا - فى آداب معينة بنفس الدرجة وفى نفس الوقت . فالرواية شكل توفيق (سواء كان تطورها تطورا مباشرا عن مجموعات من القصص أو كان يعتمد على التعقد والتركب بإضافة المواد الأخلاقية السلوكية) ، أما القصة فهى شكل أساسى أولى (ولا يعنى ذلك أنه شكل بدائى) . والرواية مشتقة من التاريخ ومن الأسفار والرحلات ، أما القصة فهى مشتقة من الأدب الشعبى والحكايات الشخصية . فالاختلاف بين الشكلين - إذن - اختلاف فى الجوهر ، اختلاف يحكمه التمييز الأساسى بين شكل كبير وشكل صغير . وليس الكتاب وحدهم هم الذين يفضلون كتابة القصة القصيرة أو الرواية ، بل تفضل آداب بعينها أيضا أن تتعهد القصة القصيرة أو تهتم بالرواية . (ايخينباوم ١٩٦٨ : ٤)

هنا أيضا ، وفى نفس الوقت الذى يحاول الكاتب فيه أن يقول إن القصة شىء أكثر من مجرد كونها قصة قصيرة ، يبدو **ايخنباوم** كما لو كان يريد أن يحول المسألة إلى مسألة اختلاف فى الحجم أو الطول ، وحتى الاختلافات التاريخية ، مثل العلاقة التقليدية بين الرواية والأسفار أو الرحلات ، والعلاقة بين القصة القصيرة والأدب الشعبى لم تعد سوى مسألة حجم أو طول « فالطول » و « والقصر » يصبحان الجوهر الذى تنبع منه كل خصائص النوعين . ولكن المفارقة الحقيقية - هنا - هى أن « الطول » و « القصر » هما الخاصيتان اللتان لا يمكن أن نعدهما جوهرين منفصلين ، فهما فى نهاية الأمر ، مفاهيم نسبية . فليس « الطول » أو « القصر » من قبيل الخصائص الداخلية الثابتة لأىّ شىء ، إنهما مفاهيم نسبية . والغريب أن ما اختير جوهرا للتمييز بين القصة القصيرة والرواية ، ضمانا لاستقلال كل نوع من هذين النوعين ، هو زوج من المصطلحات على درجة واضحة من النسبية تربط كلاً منهما بالآخر . ونجد نفس الشىء فيما كتبه **باندر ماتيوز** . فهو لا يؤكد أهمية القصر فى حد ذاته ، ولكنه يفسر كل شىء فى ضوء الطول النسبى بما فيه اختيار الموضوع يقول - مثلا - :

« بينما لا يمكن للرواية أن تتحرك بسهولة دون تقديم قصة حب ؛ فإن ذلك ممكن فى القصة القصيرة ، زإذا كان الحب يبدو أنه الشىء الوحيد الذى يمكن أن يمنح الرواية الإثارة والتشويق ، فينبغى على الروائى أن يدخل الحب روايته ، على قدر ما يستطيع ، حتى لو كان كبير السن ، لا يجد متعة فى الجمع بين رجل وامرأة . ولكن لأن القصة القصيرة موجزة ، فإنها لا تحتاج إلى مثل هذا التشويق النابع من قصص

الحب والذى يمسك بالأجزاء بعضها إلى بعض ، ولذلك فلدى كاتب القصة القصيرة حرية أكبر من الروائى » . (سمرز ١٩٦٣ : ١١) .

وهنا ايضا ، يتركز الاختلاف الجوهرى بين النوعين على خاصية الطول النسبية ، ويضاف إلى ذلك ما نلاحظه من أن **ماتيوز** يقدم تفسيرا اجتماعيا لطول كل من النوعين ، ذلك أننا نحتاج لقصة حب لإضافة عنصر التشويق إلى النص الطويل ، ثم ينتقل بعد ذلك إلى تفسير شكلى بحت ، فحواه أن تشويق قصة الحب مطلوب لوصل الأجزاء بعضها ببعض .

إن المنهج المتسق للدفاع عن استقلالية القصة القصيرة وذاتيتها هو أن نصفها دون لجوء إلى أحد الأنواع الأخرى . ولكن من الواضح أن مثل هذا المنهج سيكون أكثر تضليلا ، هذا لو كان ممكنا على الإطلاق : إن التناقضات التى نجدها فى المناقشات التقليدية ، تلمح ـ على الأقل بشكل ضمنى ـ إلى تبعية القصة للرواية ، بالرغم من رفضها لذلك علناء. ويحق لنا أن نشكر أولئك المدافعين الأوائل ، لأننا يمكن أن نتجاوز موقفهم الدفاعى الآن ، إلى إدراك علاقة التبعية (لا الاشتراك) بين القصة القصيرة والرواية ، والاعتراف بها ، وأود أن أذكر ثمانى نقاط تؤدى إلى زيادة فهمنا للقصة القصيرة . والفكرة العامة وراء كل هذا ، أن بعض الأبنية ، والموضوعات ، والتقاليد القصصية ، والاتجاهات النقدية المرتبطة تقليديا بالقصة القصيرة ، ترتبط بها للأسباب التالية :

(أ) لأن الجميع ينظرون إلى القصة القصيرة ، ضمنيا ، على أنها غير كاملة وجزئية بالنسبة لشمول الرواية وكمالها .

(ب) إن القصة القصيرة قد أعادت استخدام مواد سبق استبعادها من الرواية ، لأن قيمتها قد انخفضت من الجانب الأدبى أو الاجتماعى . إن الفرضية التاريخية التى تثار عن ذلك ، هى أن الرواية قد دعمت مركزها فى القرن التاسع عشر ، بينما تحولت القصة القصيرة إلى «**نوع مقابل** Counter genre» [1] للرواية ، ويؤرخ لظهور القصة القصيرة الحديثة ، عادة فيما بين ١٨٣٥ و ١٨٥٥ ، على أنها تدعيم لعلاقة جديدة بين نوعين ، أكثر من كونها انبثاقا لنوع جديد . فى القضايا الأربع الأولى سأحاول أن أفحص «عدم اكتمال» القصة القصيرة بالنسبة للرواية .

القضية الأولى : *

فحواها أن الرواية غالبا ما تقص حياة كاملة ، بينما تروى القصة القصيرة جزئية من الحياة . وإحدى البنيات القصصية التى توجد بكثرة فى القصة القصيرة هى البنية التى تعرف بـ «**لحظة الاكتشاف**» **moment of truth** وتركز قصص «لحظة الاكتشاف» على نقطة واحدة ، تتمثل فى أزمة تصطدم بها حياة الشخصية الرئيسية ، أزمة تؤدى إلى إدراك أساسى يغيّر من حياة الشخصية إلى الأبد . ومن الأمثلة التقليدية على ذلك ، **قصة جويس «ارابى»** وكل قصصه المنشورة فى مجموعة «**أهالى دبلن**» ويعتقد كثير من النقاد أن «لحظة الاكتشاف» هى البنية الأساسية المقبولة للقصة القصيرة . ويقول **روبرت مارلر Robert Marler** وهو يعلق على **ميلفيل Melville** :

«**إن التغير الداخلى عنصر أساسى فى القصة القصيرة . وقد يكون هذا التغير استيقاظا كما فى قصة «الوحش فى الغابة» . أو إدراكا لحظيا ، كما فى قصة «مكان نظيف جيد الإضاءة» . أو تغيرا لا يدركه أحد غير القارىء الذكى (الفطن) كما فى قصة سارة أورن جيورت Sarah Orne Jewett «طائر البحر الأبيض» . أى أن الشخصية تتحرك ، بصرف النظر عن حجم التحرك . من حالة من الجهل النسبى إلى حالة من المعرفة النسبية** . (مارلر ١٩٧٣ . ٤٢٩) .

ويعد نموذج لحظة «اكتشاف الحقيقة» الآن هو نموذج القصة القصيرة ، كما يعد نموذج «طريقة الحياة» . نموذج الرواية . ولكن هذين النموذجين ليسا من قبيل النماذج المعيارية . وليس هناك ما يدعو إلى أن نعتقد أن النماذج التى لا تتوافق مع هذا النموذج أو ذاك ، تعد بشكل مباشر غير عادية أو منحرفة . وأقصى ما نستطيع أن نفعله ، هو أن نتحدث عن تلازم القصة القصيرة ولحظة «اكتشاف الحقيقة» والرواية وطريقة الحياة بوصفها اتجاهين معروفين أو شكلين نمطيين . وما أريد أن أطرحه هنا ، هو أن هناك علاقات قياسية تتجاوز هاتين المجموعتين من العلاقات . وأن الربط بين شكل القصة القصيرة ، وحبكة لحظة «اكتشاف الحقيقة» ، كان إلى حد ما ، محددا بشكل مسبق بالربط بين شكل الرواية والحياة .

والارتباط قائم على أساس أنه ما دامت القصة القصيرة صغيرة الحجم ، فإنها لا يمكن أن تروى قصة حياة كاملة ، بل يمكنها أن تسرد جزءا أو شريحة من الحياة . وكلما استطعنا استنتاج أشياء عن الحياة بأكملها من هذه الشرائح أو الجزئيات ، كانت القصة أقرب إلى الرواية ، وكانت القصة أكمل . وقد صرح **ل . أ . ج سترونج L. A. G. Strong** بهذا منذ أربعين عاما ، عندما قال إن كاتب القصة القصيرة «**قد يعطينا فقط قطعة أساسية من الفسيفساء ، يمكننا أن نرى من خلالها الزخرف كاملا ، لو كنا على قدر كاف من الإدراك**» . (سمرز ١٩٦٣ : ٤٢) إن هذا الاتجاه ، قد تأثر بما يدعه أيان واط **Ian Watt** بأنه منطلق أساسى «**فى شكل الرواية بصفة عامة ، هذا المنطلق أو العرف المبدئى ، هو أن الرواية تقرير واقعى للتجربة الإنسانية**» . (روهبرجر ١٩٦٦ : ١٢٥) ويعتقد **فرانك أوكونور** أن **الحياة** ، «**شكل جوهرى**» للسرد الروائى ، وهو يفترض ، فى الوقت ذاته ، أن ذلك الشكل لا يتوفر للقصة القصيرة :

«**لا يوجد شىء يطلق عليه الشكل الجوهرى عند كاتب القصة القصيرة ، لأن الإطار الذى يستخدمه مرجعا له ، لا يمكن أن يشمل الحياة الإنسانية بحال . إن عليه أن يختار النقطة التى يستطيع بها الاقتراب من الحياة ... ففى التكوين العادى تقدمه لنا حياة الفرد ، لا بد أن يبحث كاتب القصة ـ دوما ـ عن تكوينات يمكنها أن توحى بشمولية الحياة** .

ولذلك يختلف كاتب القصة القصيرة عن الروائى ، على أساس أنه يجب أن يكون فنانا أمهر ، ويجب أن أضيف ـ فى ضوء الأمثلة التى سبق أن قدمتها ـ أنه يجب أن يكون كاتبا دراميا أكثر من الروائى (أوكونور

(*) تستخدم القضية **Proposition** ـ فى هذا السياق ـ بمعناها المنطقى حيث تشير فى المنطق ـ إلى كل قول فيه نسبة بين شيئين بحيث يتبعه حكم صدق أو كذب كما يقول ابن سينا فى كتابه «النجاة» .

١٩٦٢ : ٢١ ـ ٢٢) ولقد لعب الكتاب ـ فى كل من النوعين ـ على هذين الزوجين من العلاقات:الرواية / الحياة ، والقصة القصيرة / لحظة كشف الحقيقة . ولقد كانت رواية **فيرجينيا وولف «مسز دولواى» Mrs. Dalloway** معارضة واضحة للرواية التى تصف قصة حياة متتابعة . وهى من ناحية الحجم رواية تكشف عن جزء أو شريحة من حياة البطلة فى يوم واحد ، وتنتهى بلحظة الحقيقة ، ويهيل **هيمنجواى** التداعيات بعضها فوق البعض الآخر ، ليكشف عن **«الحياة السعيدة القصيرة لفرانسيس ماكومبر» The Short Happy Life of Francis Macomber ولا تدوم حياة ماكومبر السعيدة ، المناقضة لحياته كلها ، سوى دقائق قليلة ، تتمثل فيها لحظة اكتشاف الحقيقة ، لتصبح الحياة القصيرة قصة قصيرة»** .

ولابد أن أوضح أن هذا التلازم بين الكل والجزء ، أو الشريحة والحياة ، ليس ارتباطا ضروريا ، فلو عدنا إلى مثال سابق ، وجدنا أننا لا نتصور القصيدة القصيرة أقل اكتمالا من القصيدة الطويلة ، وليس الضرورى ، أو الحتمى ، أن نرى النوع القصير تابعا ، أو جزءا ، أو شقيقا أصغر ، لنوع مقابل أكبر ، وليس ذلك ضرورة علمية ناشئة عن قصور داخلى فى الأشكال الأدبية ، فالشكل الأدبى للرواية ليس ـ بطبيعته ـ أكبر من بنية لحظة اكتشاف الحقيقة ، وليست القصة القصيرة ـ داخليا ـ أقل من أن تستخدم لتصف حياة بأكملها ، ليس ذلك من قبيل الضرورة المنطقية أو العلمية ، ولكنه واقع التاريخ الأدبى . ذلك لأن القصة القصيرة قد تطورت بشكل حددته الرواية جزئيا . وحسب القواعد الروائية المتبعة ، فإن لحظة الحقيقة تعد بصفة خاصة وسيلة جيدة للسرد ، لأنها تساعد الكاتب على الإسقاط ، سواء إلى الخلف أو إلى الأمام ، عبر الحياة بأكملها : **«طوال حياتى كنت «س» حتى حدث «ى» ذات يوم ، وبعد ذلك تحولت إلى «ز» طوال البقية الباقية من حياتى»** . ولذلك فالقصة القصيرة ، التى تتميز بالجزئية ، قادرة على تحقيق قدر من شمولية الرواية وكمالها .

ويمكن للفرضية السابقة أن تفسر إحدى الحقائق الأدبية الشائعة فى نقد القصة القصيرة ، وهى أن القصة القصيرة تعتمد على الإيحاء والتلميح بينما تستخدم الرواية التصريح . يقول **هـ . ا . بيتس H. E. Bates** مثلا :

«استطاع هيمنجواى أن يدرك أهم الأشياء بالنسبة لكاتب القصة القصيرة ، وهو أنها من الممكن أن توحى على الورق بأشياء كثيرة إلى أبعد حد دون التصريح بها . واستطاع أن يتمكن تمكنا كاملا من فن التلميح ، ومن أن يجعل كل تركيب يلمح إلى شيئين مختلفين تماما أو أكثر . وذلك عن طريق نقل الانفعالات والجو العام دون اللجوء إلى أدنى مظاهر الوصف ، ويربو ذلك على أكثر من نصف ما يصنع حرفة كاتب القصة القصيرة» (بيتس ١٩٤١ : ١٧٧) .

ويقول **فرانك أوكونور** ، بطريقة مشابهة . **«إن خلق إحساس باستمرارية الحياة هو الشىء المطلوب فى الرواية . ولكننا لا نواجه ذلك فى القصة القصيرة . إذ نحاول فقط أن نلمح إلى استمرارية الحياة أو نوحى بها» (سمرز ١٩٦٣ : ١٠٠)** وليس الغريب فى كل هذه الكتابات هو ما يقولونه عن القصة القصيرة ، بل ما يقولونه عن الرواية من أنها «تقدم كشف حساب دقيق» ، وأنها تخلق الإحساس بالحياة بأسلوب آخر غير الايحاء والتلميح . مثل هذه الكتابات والتعليقات تبدو وكأنها محاولات لإلقاء ضوء على فكرة أن القصة القصيرة تفتقد المساحة الداخلية ، وأنها تحقق الاكتمال بالإشارة فحسب إلى ما وراءها . ولكن الذين يفعلون ذلك يقدمون صورة تكاد تكون مضحكة للرواية .

القضية الثانية :

تتناول القصة القصيرة شيئا واحدا بمفرده ، فى حين تتناول الرواية أشياء كثيرة ، وتعد هذه القضية مقابلا إيجابيا للموقف المحدد فى القضية الأولى . ومن هذا المنطلق نود أن نؤكد أن كلمة نوع هى كلمة مفرد ، أو كما يقول بو : **«يجب أن يهتم الكاتب بإحداث أثر مفرد» (بو ١٩٦٧ : ٤٤٦)** ، أو ما يقوله **باندرماتيوز** : **«القصة القصيرة تتناول شخصية مفردة أو حدثا مفردا ، أو انفعالا مفردا ، أو مجموعة انفعالات ناتجة عن موقف مفرد» (سمرز ١٩٦٣ : ١٠)** ، أو تعريف **جون ميلتون بيردان John Milton Berdan** للنوع على أنه **«حادثة درامية مفردة منقولة نقلا يمكن تصديقه» والذى يضيف إليه أن كلمة مفردة لها مكان حقيق فى التعريف ، ذلك لأنها تميز«الحكاية»«عن القصة القصيرة» بوصفها شكلا من الأشكال الأدبية» . (بيردان ١٩٣٢ : ٥)**

وتتماثل أحادية هذا الجدل ، بشكل عام ، مع ممارسة القصة القصيرة . فمن الطبيعى أن نجد القصص القصيرة مبنية حول رحلة بحث محدودة ، أو حدث اجتماعى محدد ، مثل حفلة بعينها ، أو رحلة ، أو جنازة ، أو عملية شنق ، أو أى جزئية مغلقة محددة . ومن ملامح القصص القصيرة أن تعرف نفسها بعنوان عن شخص مفرد ، مثل **«الضابط البروسى»** ، و **«المرأة الزانية»** ، و **«زوجة الصيدلى»** وما إلى ذلك . ولكن من المؤكد أنه من الخطأ أن نرفع مثل هذه الأحادية إلى مرتبة الخصائص المميزة للنوع . فعلى سبيل المثال ، استطاع **ا . ل . بادر A. L. Bader بذكاء أن يدرك أنه من المألوف فى القصة القصيرة أن نضع حدثين متوازيين أحدهما فى مقابل الأخر ، كما يحدث ، مثلا ، فى قصة موباسان «الرحلة الريفية»** ، أو فى قصة **جين مانسفيلد «حفل الحديقة»** ، بالرغم من أن عنوان هاتين القصتين يدل على أنهما تتناولان حادثة مفردة سمرز ١٩٦٣ : ٤٣) .

ومرة أخرى ، فالنقطة التى أود أن أؤكدها هنا ، هى أن إلحاح ممارسة القصة القصيرة ونظريتها على وحدة الانطباع والحدث .. الخ ، إنما هو أمر ناجم عن تأثر مباشر بالرواية ، إذ كان على القصة القصيرة ان تبحث عما هو أقل وأصغر . وملاحظة **بيردان** بأن معيار الإفرادية لا ينطبق على الحكاية ملاحظة ذكية ، لأن الحكاية لم تكن قط فى وضع النوع المقابل **Counter genre** للرواية . وعندما حدث ذلك تحولت إلى **«القصة القصيرة الحديثة»** .

القضية الثالثة :

القصة القصيرة مجرد عينة ، بينما الرواية تمثل الشىء كله . وتتناول هذه القضية اتجاه القصص القصيرة فى تقديم نفسها ، من خلال عناوينها ، بوصفها عينات أو أمثلة على صنف أعم وأضخم . وهذا أسلوب آخر ، تحاول القصة القصيرة أن تضع نفسها به ، فى إطار شىء أكثر اكتمالا خارجها أو وراءها . ومن الأمثلة على تلك القصص

القصيرة ، من نوع يوم فى حياة فلان أو علان ، مثل . «**يوم عيد الميلاد فى محطة السفينة البخارية** » ، أو «**السيد جونز يذهب إلى المعرض** » ، و«**يوم فى الريف**» ، و«**فى المعتقل**» حيث لا يكون المهم هو الأحداث ذاتها ، بل نمطية الأحداث .

وهنا يمكن أن نقول إن القصة القصيرة تختلط فى ذلك بالرسم التخطيطى أو الاسكتش **Sketch** وهو نوع آخر يفترض عدم اكتماله من اسمه نفسه ، وهناك أيضا نوعيات الشخصيات مثل «**طبيب الريف**» و«**الفنان الجائع**» ، و«**رجل الزحام**» و«**الرجل الذى عاد شابا**» ، و«**يونس أو الفنان يعمل**»[٢] وهناك قصص الرموز ، التى تقدم بطريقة ساخرة على أنها نماذج للأنماط الاجتماعية أو الأخلاقية مثل «**الحزن**» ، و«**سوء الحظ**» ، و«**السياسة**» و«**الديون**» و«**الحاجات**»[٣] .

وأحيانا ، يكون التعميم صنفا من صنوف القصة ، مثل «**قصة مملة**» ، و«**قصة عيد ميلاد**» ، و«**قصة مهاجر**» و«**قصة فتاة المزرعة**»[٤] أو قصة **ديلان توماس** «**قصة**» تلك التى يعتذر الكاتب عن عاديتها فى الفقرة الافتتاحية بقوله . «**أطلقوا عليها اسم قصة إن استطعتم ، فليس لها بداية أو نهاية حقيقية ، وهناك قليل جدا فى الوسط . فهى ليست سوى حكى عن نزهة بالأتوبيس السياحى ليوم واحد فى بورث كول ، التى لم يصلها الأتوبيس ، وقد حدث ذلك وأنا فى غاية الظرف والانسجام**» .

وأكثر شيوعا من ذلك ، القصة المعنونة بنص ، سواء كان ذلك النص نكتة ، أو كليشيه ، أو مثل ، يفهم منه أنه يمثل القصة ، وذلك من الوسائل المفضلة عند **فلانيرى أوكونور** **Flannery O'Connor** المشهور بقصص «**من الصعب أن تجد رجلا طيبا**» ، و«**أهل الريف الطيبون**» ، و«**كل ما يعلو لابد أن ينخفض**» وذلك شائع للغاية . وإذا قرأنا مجموعة **اندرو سالكى** **Andrew Salkey** من القصص القصيرة الكاريبية ، مثل «**فى انجلترا ، يا صديق ، لابد أن تحب الحيوان**» و«**بلدحَر**» و«**أى عائق قانونى**» و«**الطيور على أشكالها تقع**» وفى هذه الأمثلة نرى أن القصة القصيرة ترتد إلى نمطين من أسلافها المعروفين ، فالأولى مثال على القصة الأخلاقية وقد تحولت إلى عنوان ، أما الثانية فهى مثال على النوع المقابل ، كالنكتة مع تعليقها الفكاهى .

ومن الملامح الكاشفة عن القصص القصيرة من هذه النوعية ، أن الشخصيات لا تحمل أسماء حقيقية ، أو تحمل اسمها الأول فقط مثل **بارتلبى الكاتب** . وذلك مما يتعارض بشدة ، مع التراث الروائى الذى يقدم شخصيات ذات أسماء كاملة ، خصوصا فى عنوان القصة ، كى يعرف القارىء أن هذه الشخصية ، هى بؤرة اهتمام الرواية . ويعد الاتجاه ، إلى عدم تسمية الشخصيات فى القصةالقصيرة ، نوعا من التعميم يعلن عن تأثر بالكتاب المقدس .

ولا يرجع الاتجاه إلى التمثيل فى القصة القصيرة إلى القصص التمثيلية فى القرون الوسطى ، أو إلى المواعظ والأمثال الدينية فى الكتاب المقدس فحسب ، بل يرجع ـ بالمثل ـ إلى **الأقاصيص القصيرة** فى دوريات القرن الثامن عشر اللندنية مثل **السبكتيتور** **The Spectator** **والرامبلر** **The Rambler** التى تختلط بالمقال غالبا .

ويقول **هـ . س كانبى** **H. S. Canby** «**إن الرواية قد تطورت بشكل واسع فى القرن الثامن عشر ، بينما استمرت القصة القصيرة تابعة للمقال ، واقتصر استخدامها على المواعظ أو الخطب . وفى ذلك العصر قصر استخدامها ـ كما لم يحدث ـ على الأغراض التعليمية والإرشادية . وكان مداها قصيرا للغاية ، بينما كان نجاحها منقطع النظير**» (كانبى ١٩١٣ / ٢٦) ويظل التمثيل بالطبع ـ خارج إطار الأدب القصصى ـ الغرض الأساسى الذى يستخدم فيه السرد ، كما هو الأمر فى الصحف والمعارك الكلامية ، ولعل ذلك من أهم وأوضح مناطق اللقاء بين الأدب وأنواع كثيرة أخرى من الخطاب أو النصوص . ويكون القص التمثيلى دائما ـ خارج نطاق الأدب ـ جزءا من سياق أكبر ، ولا يكون كلا كاملا . وكذلك تكون القصص التمثيلية القصيرة غير مكتملة ، وتوحى فى الغالب من خلال عناوينها ، بسياق أكبر يمكن أن تفهم منه .

القضية الرابعة :

الرواية نص كامل ، أما القصة القصيرة فليست نصا كاملا ، وتشير هذه القضية إلى الحقيقة المادية الملموسة بأن الرواية تحتل كتابا (أو كتبا) كاملا ، بينما لا تكون القصة القصيرة كذلك أبدا .. وغالبا ما تطبع القصة القصيرة بوصفها جزءاً من كلٍ ، سواء أكان ذلك مجموعة من القصص القصيرة أو مجلة ، تمثل مجموعة من النصوص المتنوعة ، باستثناء ما يحدث فى المدارس ، حيث تقرأ القصص القصيرة المفردة عادة كجزء من تدريبات واسعة على القراءة .

وبالرغم من أن ذلك ليس عاملا محددا ، فمن الممكن أن تدعم فكرة أن القصة ليست نصا قائما بذاته وجهةَ النظر القائلة بأنها جزء من كل . وإذا كنا نبحث عن عامل موضوعى نعلق عليه مسألة مفاهيم الطول والقصر ، فسيكون هذا العامل ـ على أية حال ـ هو عدم كونها كتابا مكتملا ، ولعل ذلك تمييز أكثر أهمية من التمييز التقليدى «**إذ إنها يمكن أن تقرأ فى جلسة واحدة**» .

وأعود ـ الآن ـ إلى مجموعة أخرى من الخصائص العامة للقصة القصيرة ، لا ترتبط بكون القصة القصيرة غيركاملة فى ذاتها ، أى أعود إلى مرتبتها باعتبارها نوعا أصغر أو أقل شأنا من الرواية .

٥ ـ الموضوع :

وكما تستخدم القصة القصيرة للتجريب فى إطار الشكل الأدبى ، فهى تستخدم أيضا لتقديم لتقديم موضوعات جديدة فى المجال الأدبى ، وقد سبق أن **أشار بريت هارت** **Bret Harte** إلى هذه الوظيفة للقصة القصيرة ، فى ١٨٩٩ ، فى مقال عن أصول القصة الأمريكية القصيرة ، ولقد قال هارت إنه كتب قصته «**حظ المعسكر الصاخب**» ، لأنه حين كان محررا لمجلة أوفر لاند منثلى **Overland Monthly** لم يجد «**شيئا صاخبا وجميلا فما بين يديه يهزه كما هزته الحياة حين كان طالبا يهرب من المدرسة ، ثم مدرسا شابا يعيش بين مجموعة من رجال المناجم**» . (سمرز ١٩٦٣ : ٨) ويعتقد هارت أن القصة الأمريكية القصيرة قد حددت نهاية سيادة النموذج الإنجليزى على الأدب الأمريكى حيث «كان الأديب غير متعاطف مع الجماهير الخشنة ، غير المتحضرة ، التى ساهمت فى صنع تاريخ بلادها . وحتى لو استخدم هذا الأديب

أحد نماذج الشخصية الأمريكية ، فإنه يستخدمها غطاء لإبراز بطله ذى الطابع الإنجليزى الواضح . وفى مناطق أخرى كثيرة من العالم ، نجد أن القصة القصيرة كانت تستخدم لتقديم أقاليم أو جماعات جديدة فى أدب قومى راسخ أو أدب قومى ناشىء ، وذلك فى فترة انحسار المد الاستعمارى . ففى فرنسا ، استطاع موباسان من خلال القصة القصيرة ــ أن يحطم المحاذير الخاصة بالجنس والطبقة . وظهرت القصة القصيرة كنوع من الأدب النثرى البارز فى إرساء قواعد أدب ايرلندى حديث ، واستطاع من خلالها جويس واوفلاهوتى O'Flaherty ، واوفاولين O'Faolain ، وأوكونور O'Connor ، ومور Moore ، وليفين Lavin أن يصوروا الحياة الايرلندية الحديثة ، ويسجلوها ، وقد كان للقصة القصيرة دور مشابه فى ظهور الأدب الحديث فى الجنوب الأمريكى . وفى كندا ، صور ستيفين ليكوك Stephen Leacock الحياة فى مدينة صغيرة فى أونتاريو فى فترة ما بعد الاستيطان فى قصصه الفكاهية ، كما قدمها اليس مونرو Alice Munro فى أعماله الأكثر جدية فى مرحلة متأخرة وفى أمريكا اللاتينية ، قدم هوراشيو كويروجا Horacio Quiroga فى قصصه القصيرة ، الحياة الاجتماعية الهامشية على حدود غابات الأرجنتيين ، وفى بيرو صور خوزيه ماريا ارجويداس Jose Maria Arguedas الحياة المتنوعة الحديثة ، قبل أن يبدأ فى كتابة الروايات . فى مثل هذه الكتابات الإقليمية (أعنى أنها هامشية بالقياس إلى بعض المدن الكبرى) يرى المرء بوضوح علاقات القصة القصيرة بالرسم التخطيطى (الاسكتش) ، ذلك النوع الأدبى الذى تخطته القصة الآن ، والذى يصفه راى وست بأنه «**وسيلة رومانسية لإضفاء الإحساس بالأماكن النائية**» (سمرز ١٩٦٣ : ٢٨) ومن ناحية أخرى ، وربما سعيا نحو الإمكانيات العريضة للرواية ، استطاعت القصة القصيرة الظهور أيضا فى الهوامش الإقليمية . ومن كتاب القصة القصيرة الذين ذكرناهم ، كتب خمسة منهم مجموعات قصة قصيرة تعتمد على مكان أو إقليم معين مثل وينزبرج Winesburg ، وأوهايو Ohio ، أو أهالى دبلن Dubliners (جويس ، أهالى دبلن ، وليكوك : «رسوم تخطيطية تحت أشعة الشمس» ، ومونرو «حياة بنات ونساء» ، وكويروجا Los desterrados ، وارجويداس «Elaylla») وتفسح هذه المجموعات ، إلى حد ما ، الطريق إلى إرساء شخصية أدبية مستقلة لإقليم أو جماعة معينة ؛ وتحدد هذه الشخصية الأدبية المعايير الوصفية لأنماط الشخصيات المختلفة ، والسياقات الاجتماعية والاقتصادية ، وتمنح فرصة الاحتكاك والصراع مع جماهير لا تعرف الإقليم أو لم تعرفه عن طريق الكتابة . ولكن مثل هذه المجموعات من القصص القصيرة ، تستخدم أحيانا لتوصيل منظور اجتماعى محدد أيضا ويقول أيان ريد عن استخدام شيروود أندرسون للقصص فى وينزبرج أوهايو ، مثلا : «**يتم تحاشى البنية المحكمة الاستمرارية للرواية عن قصد ، فقد قال أندرسون أنه يبحث عن بنية فضفاضة جديدة ، تليق بنوعية المادة التى يود أن يضعها فى قصصه . وشخصيات أندرسون منعزلة ، وقلقة ومجنونة ، وتفتقد التماسك والترابط الاجتماعى فى مدن وسط الغرب فى الولايات المتحدة ، وينعدم الاتصال الاجتماعى بين الشخصيات ، ولو لحظات ، فمدينة وينزبرج تمد بفترة من التآكل الإنسانى ، تسببه رياح التغير العارمة القادمة من المدن ، والتى تحمل معها انهيار القيم الأخلاقية ، هذا بالإضافة إلى ضيق الحياة وجفافها فى مدينة صغيرة . إن هذه «الفضفاضية الجديدة» لوينزبرج أرهايو يمكن أن تنقل إلينا ــ بدقة وبوسيلة مثيرة للعطف ــ الازدواجية التى تتمثل فى المظهر السطحى للكل الجمعى . والعزلة الحقيقة الكامنة وراء هذا المظهر**» (ريد ١٩٧٧ : ٤٧ ــ ٤٨) ويشرح لنا تعليق ريد العلة وراء اختيار مجموعة القصة القصيرة ، دون الرواية ، لتصوير الخلل فى مجتمعات الحدود (النائية) أو فى مجتمع يتحلل فى مواجهة الحداثة .

ومن الواضح أنه سواء كان موضوع العمل الأدبى أساسيا أوهامشيا ، وسواء كان ، موضوعا سبق تناوله أم لا ، فإنه موضوع ذو أهمية رئيسية لما يدور فى المجتمع خارج سياق الأدب ، أعنى أن له علاقة بالقيم والواقع الاقتصادى والاجتماعى والسياسى والثقافى . وفى بعض الأحيان تقوم علاقات جدلية بين الأنواع الهامشية والموضوعات الهامشية . ولذلك نجد القصة القصيرة تستخدم غالبا لتصوير خبرات الطفولة وتجاربها مثلا (ممثلة فى قصة جويس Joyce ارابى Araby ، وقصة كوتزار Cortázar «نهاية اللعبة» ، وقصة لورانس Lawrence «فائز الحصان» ، وقصص كثيرة بقلم فوكنر Faulkner أما الروايات التى تتناول تجارب الطفولة وخبراتها . فهى نادرة نسبيا ، فيما عدا أنماط الروايات المتخصصة (النادرة) مثل قصص البيكاريسك . أو (رواية تكوين الشخصية) . وقد يكون مثل هذا الاتجاه ناشئا عن الطول وعنصر التشويق ، فمنظور الطفل ، غالبا ، ما يكون ساذجا ، أولا يكشف الكثير ولا يحتمل التعامل معه فى رواية كاملة ، لكن ذلك لا يعنى القول بأن خبرات الطفولة وتجاربها لا تعتبر كافية ــ بالعذر الكافى فى المجتمع ، أو أنها تعتبر أساسا غير كاف للرؤية الشاملة ، التى تقدمها الرواية . وللقصة القصيرة ، أيضا ، تراث طويل فى التعامل بنفس الطريقة مع الحياة الريفية أو القروية ، وهذا اتجاه ثابت ذو تاريخ طويل فى روسيا وعند الحديث عن القصة القصيرة فى نهاية القرن التاسع عشر فى فرنسا ، يلاحظ ايان ريد :

«**وليس من أهم صفات أولئك الكتاب الذين ذكرناهم أخيرا (يعنى دوديه ، وفلوبير ، وموباسان) اهتمامهم بالموضوعات الريفية والناس البسطاء ، فمن الممكن للرواية تصوير مثل هذه الأنماط الاجتماعية العديدة التى امتدت بكثرة إلى حياة الحضر ، ولكن القصة القصيرة بدت مناسبة تماما ، لتصوير الحياة الإقليمية ، أو حياة الأفراد الذين ــ بالرغم من إقامتهم فى المدينة ــ عاشوا وكأنهم مغتربون**» (ريد ١٩٧٧ : ٢٤٠) .

ويوحى تعليق ريد بتفسير اختيار موضوعات معينة ، على أساس نوع الإمكانات الأدبية الطبيعية أو الجوهرية الكامنة داخل الموضوعات الأدبية المتنوعة . وعلى ذلك ، فإن الحياة الريفية صغيرة ، وهى لذلك مناسبة للأنواع الصغيرة . ولكن من الضرورى بالطبع ، أن نرى مثل هذه الآراء تعبيرا عن القيم التى تتمسك بها طبقة معينة امتلكت النوعين ، واعتبرت الرواية هى الوسيلة الأفضل للتعامل مع مجالات من الخبرة والتجارب ، اهتمت بها أكثر من أى شىء . عندما يحين الوقت

لظهور سيادة ما يطلق عليه **فرانك أوكنور** «**الجماعات السكانية المغمورة**» تعلو القصة القصيرة كذلك خشبة المسرح، وتستطيع أن تقدم تفسيرا مشابهًا لكون القصة القصيرة تستخدم غالبا فى عصر العلمانية. لتكون مجالاً خاصا للعجيب والغريب، أعنى الموضوعات التى احتقرتها الرواية وأهملتها واعتبرتها موضوعات هامشية، ذلك لأن الرواية فى هذا العصر كانت قد اختصت نفسها بتناول الواقع.

٦ ـ الشفاهية:

وذلك اتجاه آخر مستمر ومتصل فى القصة القصيرة، وهو يتراوح بين استخدام صيغ الكلام العامية الشفاهية فى لغة القص، (ومن الأمثلة على ذلك قصة **جيمس** Beldonald Holbein **وقصص أخرى**) وبين قصص تتضمن فى داخلها القصص الشفاهى (ومن الأمثلة على ذلك قصة **تشيكوف** Gooseberries جوسبرير. وبين قصص يكون النص كله فيها كلاماً نصيا، يسرد بضمير المتكلم فى موقف كلامى، (مثل قصة **بو** Poe «**القلب الذى يروى الأسرار**» وليس الأسلوب الشفاهى شائعا فى القصص ذات الطابع الريفى أو الشعبى. مثل **ليسكوفيان سكار**. فحسب، ولكنه شائع أيضا فى القصص ذات الطابع العالمى مثل أعمال **بو**. **وولف**. **وكافكا**، **وكوتزار**. **وبورجس**. ويمكن استخدام هذا الأسلوب فى الرواية أيضا، كما نجد فى أعمال **كونراد**، **وفوكنر**. وأعمال كتاب أكثر حداثة مثل **خويا جوماراس روزا** João Guimaràes Rosa (فى عمله الفنى الرائع «**على الشيطان أن يدفع فى الأراضى الخلفية**») أو أعمال **روبرتسون ديفيس** Robertson Davies **ثلاثية ديفورد**). ولكن الشفاهية ليست اتجاهاً بارزا أو ثابتاً فى الرواية، كما هو الحال فى القصة القصيرة. والاتجاه السائد فى الرواية، دائما اتجاه نحو الكتابة والكتب. وقد ولدت الرواية ـ كما يشار عادة ـ مؤكدة طبيعتها الكتابية.، ولكثير من الروايات المبكرة أصول مكتوبة ـ مثل مخطوط **دون كيخوت**، **وخطابات باميلا والخطابات الخطيرة**، أعنى مذكرات **مول فلاندرز**، وصفحات تريستام شاندى الملطخة بالحبر، والاستخدام الساخر للكتابة اللاتينية فى **توم جونز**، وكانت الروايات الأولى تحتفل بالكلمة المكتوبة والتدوين، وتستجيب لها، فالروايات الأولى أعادت استخدام أصوات الكتابة الرسمية كالحال فى الوثائق (وفى النوعيات الحديثة من التراث الروائى، يسخر الروائيون من هذه الأصوات الرسمية مثل رواية **كورتازار** Cortázar **هوبسكوتش** Hopscotch **ونابوكوف** Nabokov **النيران الشاحبة** Pale Fire وروايات **روب جرييه**، ولكن مازالت هذه الأصوات تحتل مركز الصدارة) ويعاد استخدام الكلام، الأدنى مكانة، فى الأنواع الأدنى. كما نرى فى الآداب القديمة عند **تشوسر**، **وبوكاشيو**، **وألف ليلة وليلة**، وكما نرى فى التراث الشفاهى فى الأدب القصصى، الحى منه أو الميت، والقصة الشفاهية الخيالية دخلت فى القصة القصيرة الحديثة بواسطة **الأخوين جريم**. ويحدد برت هارت جذور القصة القصيرة: الأنجلو أمريكية فى الحكاية الشفاهية والنكتة، بينما يزدهر استخدام التراث اليهودى الشفاهى، والأنماط الكلامية الشفاهية اليهودية، فى هذا النوع. ولاأقصد بذلك أن محاكاة الصيغ والأشكال المكتوبة مفقود فى القصة القصيرة، **فهى** شائعة فى استخدامها مثلا يشيع استخدام الأشكال والصيغ الشفاهية. فتظهر مثلا، مذكرات الرحلات فى قصة **بو** «**مخطوطة فى زجاجة**» و الخطابات فى قصة **كوتازار** «**خطاب إلى شابة فى باريس**». والمذكرات الشخصية فى كثير من **قصص جيمس**. والخطاب الأكاديمى فى قصة **كافكا** «**تقرير إلى الأكاديمية**» وهنا يظهر الاختلاف والتشابه بين الرواية والقصة القصيرة مرة أخرى. فالأشكال والصيغ الكلامية لم تستخدم كثيرا فى الرواية. بينما الأشكال والصيغ المكتوبة شائعة فى كل من الرواية والقصة القصيرة.

إن تراث الشفاهية فى القصة القصيرة ذو دلالة خاصة. خصوصا فى الثقافات التى تمثل الأمية فيها النمط الشائع. أو حيث تكون لغة الأدب المتواضع عليها. هى لغة الطبقة المستغلة. ومن الأمثلة على الحالة الأولى قصص الكاتب المكسيكى **خوان رولفو** Juan Rulfo **فى** مجموعته الوحيدة لروائع القصص القصيرة (رولفو ١٩٦٧) يتخذ معظمها أشكال المونولوج الدرامى والحوار. مثل مونولوج الأب الذى الذى يحمل ولده المحتضر إلى الطبيب. أو حوار بين أب وولده فى رحلة عودة من محاولة فاشلة للهرب إلى الولايات المتحدة. وتمثل الحالة الثانية ـ أى تصوير اللغة الشفاهية لمعارضة اللغة الأدبية المتواضع عليها ـ قصص الكتاب الزنوج الأمريكين. مثل **تونى كاد بامبارا** Toni Cade Bambara **وسونياسانشيز** Sonia Sánchez (انظر سانكز ١٩٧٣) أو الكتاب الكريبيين مثل **صامويل سيلفون**. **ورا. روبنسون** (انظر سالكى ١٩٧٠).

لا تمثل القصة القصيرة فى مثل هذه السياقات حيزا «صغيرا» للتجريب. ولكنها نوع أدبى. يشيع فيه استخدام الكلام الشفاهى غير المتواضع عليه (لغة السوقة). واستخدام الثقافات الشعبية والإقليمية. والتجارب الهامشية. وهى أنسب نوع لتمثيل معظم الأحداث الكلامية الشفاهية. وتعد الشفاهية واحدة من أهم العناصر التى تساعد على ازدهار القصة القصيرة فى الآداب العالمية. والكثير من آداب أمم العالم الثالث وشعوبه. حيث تعد القصة شكلاً أدبيًا أكثر جدية منها فى بقية دول العالم.

٧ ـ التراث القصصى:

غالبا ما نفصل بين التراث القصصى (القصة القصيرة) والرواية. كما يقول **ايخنباوم** فى تعميمه السابق: «**إن أصول الرواية تعود إلى التاريخ وأدب الرحلات. بينما تعود القصة القصيرة إلى الحكاية الشخصية والأدب الشعبى. وهناك قدر كبير من الحقيقة فى مثل هذه الآراء. وكما قلنا من قبل. فإن الرواية تعود إلى التاريخ والوثائق. بينما نجد فى القصة القصيرة إحياء لبقايا التراث القصصى الشفاهى. والشعبى والدينى. مثل الحكاية الخرافية. وقصص الأشباح والعفاريت. والقصة الدينية أو المثل. والقصص الأخلاقية. وقصص الحيوان. ومازال الكثير من أنواع هذه القصص قائما فى الثقافة الشفاهية. وفى النصوص الدينية. وفى أدب الأطفال. وقد استطاعت القصة القصيرة أن تستوعب كل هذه النوعيات فى الأدب بصفة عامة. كما حدث فى القرون الوسطى. حيث استطاعت القصص الدينية أن تستوعب كل أنواع القصص القصيرة باستثناء القصص الإباحية** (كانبى ١٩٦٣

١٠) وقد سبق أن ذكرت الاتجاه التمثيلي (الذى يهدف إلى الإرشاد والتعليم) فى القصة القصيرة ؛ والذى يرتبط بالمثل ؛ والذى نجده عند **بورجيس وكافكا** ، وكذلك القصة الخيالية التى حط من قدرها **موباسان وخوان رولفو** ، كذلك قصص الأشباح عند **بو** . وهناك أيضا قصص الحيوان التمثيلية التى أحياها بوضوح **هوراشيو كويروجا** ، كما يستخدمها أيضا **خوليو كورتازار** (**رسالة إلى شابة فى باريس**) وتستخدم قصص الحيوان الرمزية فى قصص **جارثيا ماركيز** Garcia Marquez ، كما تشير إليها عناوين بعض القصص ، مثل قصص جيمس «**الوحش فى الغابة**» ، «**موت الأسد**» فالحيوان موجود فى كل مكان فى القصص القصيرة .

وقد سبق أن ذكرت استخدام **فرجينيا وولف** لبنية لحظة اكتشاف الحقيقة فى شكل الرواية ، وقد كتبت أيضا مجموعة من القصص القصيرة التجريبية بعنوان «**البيت المسكون وقصص قصيرة أخرى**» (وقد نشرت هذه المجموعة بعد وفاتها فى مراحل اكتمال مختلفة) وهذه المجموعة تقدم لنا مختارات من الأشكال القصصية القديمة المستخدمة فى سياق حديث : فمنها مثلا «**لابينا ولابينوفا**» وهى من قصص الحيوان ، وقصة «**نور البحث**» التمثيلية ، «**والرجل الذى أحب نوعه**» ، وهى تمثيل وعظى ، و«**البيت المسكون**» وهى من قصص الأشباح،وقصة «**الدوقة والجواهرى**» وهى قصة خيالية ، هذا إلى جانب الأشكال الحديثة فى شريحة الحياة مثل «**علامة على الحائط**» وبنية لحظة كشف الحقيقة مثل «**التركة**» ، وتعليق صريح على نظام الأنواع فى قصة قصيرة بعنوان «**رواية لم تكتب**» .

ومرة أخرى فإن الاحتفاظ بالتراث القصصى القديم ، فى القصة القصيرة ، ليس جزئيا سوى مسألة طول . ومن المؤكد أن الحديث عن علاقة أصل تنحدر مباشرة من الأصول القديمة للنوع ؛ أمر مهم يوازى علاقة الأصول المنحدرة من الكتابات السابقة إلى نوع الرواية . ولكن هناك إشارات كثيرة إلى أن التراث الشفاهى القديم قد اختصت به القصة القصيرة ، لأن هذا التراث لا يتفق مع القيم الأدبية للروائيين البرجوازيين الأوائل ، وذلك بسبب شفاهيته وعلاقته بالثقافة الشعبية وميله للتعليمية واللاواقعية ، ولذلك لم يهتم بهذه الثقافة النوع ذو المكانة الأعلى ، وتركها للنوع الأدنى . وبعبارة أخرى ، إنها ليست مسألة شكل قصير تطور إلى أشكال أخرى قصيرة .

ومن الممكن جداً كتابة روايات على غرار قصص الحيوان (منها مثلا «**سفينة المياه تغرق**» بقلم **ريتشارد آدمز**) وعلى غرار القصص الخيالية (مثل «**ثلاثية الدائرة**» بقلم **تولكين**) وعلى غرار التمثيل الوعظى مثل «**المحاكمة**» بقلم **كافكا** وقصص أخرى . وتعد هذه الأمثلة باستثناء قصص الأشباح ، أمثلة منعزلة ومتفرقة وحديثة وغريبة للغاية .

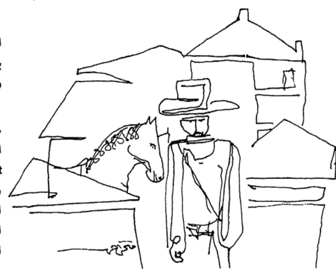
٨ ـ الصنعة فى مقابل الفن :

ومن أشد جوانب القصة القصيرة عجبا ، الاتجاه الغالب لرؤيتها بوصفها صنعة «من الحرف الماهرة» وليس بوصفها فنا إبداعيا . ولقد كان ذلك هو الاتجاه الغالب فى العالم الأنجلو ـ أمريكى ، ولكننا قد نجده فى أى مكان آخر . وقد يتعجب كل من اشتغلوا بالقصة القصيرة من خلو المكتبات من كتب عن نظرية القصة القصيرة ونقدها وتاريخها ، على حين أنها تزدحم بالكتب التى تتناول كيفية كتابة القصة القصيرة مثل ، «**القصص القصيرة للمتعة والربح**» ، و«**كيف تكتب قصصا كثيرة تباع جيدا**» .. وهكذا . ومن الغريب أن العدد القليل من الأعمال النقدية عن القصة القصيرة ، الموجود فى المكتبات ، كتبه كتاب القصة القصيرة المعروفون أمثال **بو** ، **وشيكوف** ، **وأوكونور وأوفاولين** (أنظر ريد ١٩٧٧ : ٢) ولكن أولئك الكتاب يضمنون نصائحهم الحرفية فى كيفية كتابة القصة القصيرة فى النقد الذى يقدمونه . ولا توجد أمثلة أفضل من ذلك على أهم قواعد النقد الحديث . هناك شىء جاد اسمه النقد الجاد ، وشىء يطلق عليه الفن الجاد ، وكلاهما فى خدمة الآخر .

ولكن النظر إلى القصة القصيرة ، بوصفها صنعة وليس فنا إبداعيا ، أمر يتسم بالمغالاة الشديدة . إن ارتباطها بالأدب الشعبى ، وبالكلام ، وبالفكاهة وبأدب الأطفال وبالنزعة التعليمية ، ومفهوم النقص ، الذى يتلازم مع قصرها ، كل ذلك قد يؤدى إلى عدم اعتبارها فنا ، ولكن السبب الحقيقى وراء اعتبارها صنعة هو ارتباط القصة القصيرة بالصحافة . ففى عالم الصحافة التجارية (على عكس الدورية الأدبية) ، تصبح القصة القصيرة لعنة ورفضا كاملا لمبدأ الفن الذى انتشر فى فترة الحداثة . وقد تحولت القصة القصيرة فى الواقع للوقوف ضد كل هذه القيم وتحولت إلى سلعة تجارية .. إلى فن يحاول صاحبه أن يتعيش منه (وياللهول !) وقد ينجح فى ذلك . فقصص المجلات التجارية تكتب حسب الطلب ، سواء من حيث لغتها أو نبرتها أو موضوعها ، وغالبا ما تتدخل الخطابات أو المقالات الأكثر أهمية التى تنشر معها ، لتفرض عليها حجمًا بعينه .

إن هذه القصص القصيرة تكتب للمتعة ، فسياق المجلة يوحى بأن هذه القصص نوع من الاستراحة بين الأعمال الجادة . وتكتب هذه القصص للجماهير عامة ، ويكون الغرض منها أن تجتذب أكبر قدر من القراء . وتعد هذه الحقيقة فى حد ذاتها رفضا لوجهة نظر **مالرميه** Mallarmé «**الفن شىء غامض لا يتمكن منه إلا القلة**» ، فقصص المجلات تكتب لتندثر وذلك على عكس الكتب . إنها تكتب لتتحول إلى قمامة بعد قرائتها . فليست هناك فرصة ـ فى مثل هذه القصص ـ لإمكانية الخلود أو عدم الاندثار على هامش هذه المقالات ، إذ الهدف الأساسى هو استبدال قصة بقصة أخرى جديدة فى عدد الأسبوع أو الشهر القادم .. وكل شىء يدفع فى طريق تطور التقنيات والصيغ وأساليب الإنتاج ، وخطوط الإنتاج ، والتكاليف والأجور الموضوعة .

ونجد أعجب الاستجابات ، لعملية الإتجار بالقصة القصيرة فى المجلات التجارية ، فى كتاب صدر فى ١٩٢٩ بعنوان «**رقصة الآلات**» وفى مقابل نعرة التفاخر الوطنى بالقصة القصيرة ، باعتبارها النوع الأمريكى ، يحكم عليها الكاتب **إدوارد أوبراين** Edward J. O'Brien بأنها نمط من «البنيات الآلية» التى سيطرت على نمط الحياة الأمريكى والنفس الأمريكية ، ويقارن الكاتب القصة القصيرةالأمريكية بظاهرتين أمريكيتين حديثتين ، وهما الآلة والجيش ،



ويستنتج من تلك المقارنة أن الظواهر الثلاثة «**تشترك فى صفات وملامح كثيرة للغاية : لدرجة أنها تبدو كلها وكأنها تنتمى إلى نفس الأسرة الغريبة**» (١٩٢٩ / ٢٠) ويطور المؤلف فكرته قائلا «**إن على الأمريكيين أن يبتكروا كل الوسائل الممكنة التى تمكنهم من أن يضمنوا السيطرة على هذه الآلات والبنيات الآلية بدلا من أن تحولهم هذه الآلات والبنيات الآلية إلى عبيد لها**» . (١٩٢٩ : ٧) .

ولعل هذا المدخل غريب وشاذ ، ولكن **أوبراين** محق فى استجابته إلى الواقع التاريخى ، وتذكرنا آراؤه فى القصة القصيرة طبعا باتجاهاتنا اليوم نحو التليفزيون ، ففى العشرينات كانت القصة القصيرة ، خاصة ، هى النوع الأدبى الخاضع للإنتاج بالجملة ، وهو النوع الذى لا يتمتع فيه الفنان بالاستقلال أو الوقت الكافى للتأليف ، والنوع الذى ابتكرت من أجله تكنولوجيا خاصة تسعى لسد احتياجات السوق ، والنوع الذى تغلب عليه صفة المواضعة والبحث عن «**القاسم المشترك الأعظم**» . وقد كانت القصة القصيرة ، حقيقة ، أوضح مثال على أهوال الثقافة الجمعية بسبب قصرها ، وذلك لأنها ليست كتابا ، وتظهر محاطة بدعايات استهلاكية هائلة . والغريب أنها تربعت على ذلك العرش براحة وسهولة ، عرش الخيانة الفاصل بين الفن الرفيع والفن السوقى .

ولا تمثل النقاط الثمانية الخاصة بالقصة القصيرة ، والتى ناقشتها فى هذا البحث ، محاولة مغايرة لتعريف النوع . إن هذه النقاط ليست الخصائص المميزة التى يقول **شارلز . ت سكوت** Charles T. Scott «إنها تميز بين أصناف الخطاب تمييزا لا لابس فيه» (سكوت ١٩٦٩ : ١٣١) وإذا سلمنا بتعقيدات الأنظمة والمؤسسات الإنسانية ، فإن علينا أن نسلم بأن مثل هذه الخصائص يستحيل اكتشافها ، ناهيك عن أن تحديدها ليس أمرا مهما . المهم هو أن ندرك الأنواع الأدبية بوصفها تمثل منظومة أكثر من أن ندركها على أنها حدود لماهية الشىء وجوهره . ولكن النموذج اللغوى الذى ينبنى عليه مثل هذا الإدراك يشجع الناقد ـ فى الوقت نفسه ـ على التبسيط البالغ . إن الوحدات الصوتية الصرفية لا تمثل ، تمثيلا مناسبا ، سوى عدد ضئيل جدا من المؤسسات الإنسانية . ويمكننا أن نتعرف على هذا التبسيط فى اتجاهين أساسيين ، يتصل أولهما بإيجاد علاقات بين الأنواع ، وهو اتجاه «صوتى» Phonemic . يحاول البحث عن الملامح المميزة العامة للنوع . ولقد حاولت ـ ضمن ما حاولت فى هذا البحث ـ أن أؤكد الارتباط المنظم بين الرواية والقصة القصيرة . ولكن هذا الارتباط ـ فى النهاية ـ إرتباط يتميز فى كلا النوعين عن الآخر . ويغدو الاتجاه الثانى للتبسيط ممكنا عندما نربط بين أنظمة المعنى والقيم فى المجتمع . ولقد حاولت ـ فى هذا المجال ـ أن أثير عدداً من النقاط الخاصة بتجاوب علاقة الرواية ـ القصة القصيرة ومجالات أخرى من نسق الخطاب ، خصوصا تلك التى تخص القيم والتجارب والخبرات التى تعد معيارية ؛ وتلك التى ترتبط بلغة حاكمة . وأقترح ـ فى النهاية ـ أن يكون هذان الجانبان بمثابة الوجهة المستمرة لنظرية الأنواع .

قائمة بالمراجع :

بادر ، أ . ل . ١٩٤٥ بنية القصة القصيرة الحديثة «**كوليج إنجليش**» أعيد طبعها فى كتاب سمرز ١٩٦٣ .

بيتس ، هـ . ا . ١٩٤١ «**القصة القصيرة الحديثة** · **مسح نقدى** . بوسطون . مؤسسة الكاتب .

بيردان ج . م . (محرر) ١٩٣٢ . أربع عشرة قصة من نفس الحبكة . نيويورك ، مطبعة جامعة أوكسفورد .

كانبى . هـ . ا ١٩٦٣ . **دراسة للقصة القصيرة** نيويورك : هولت .

ايخنباوم . ب . ١٩٦٨ أوهنرى ونظرية القصة القصيرة . ترجمة أ . ر تيتونيك . جامعة آن آربور ميتشيجان .

جويلان ، كلوديو ١٩٧١ الأدب بوصفه نسقا برينستون مطبعة الجامعة .

هارت ، بيرت ١٨٩٩ ، **تطور القصة القصيرة** . مجلة كورن هيل . يوليو ١٨٩٩ أعيد طبعه فى كتاب سمرز ١٩٦٣

هيرنادى ، بول ١٩٧٢ مابعد الأنواع : اتجاهات حديثة فى التصنيف الأدبى . ايثاكا : مطبعة جامعة كورنيل .

هيلزرست ، ١٩٧٧ **فنون الكتابة وفن كتابة القصة القصيرة بوجه خاص** : **كتاب غير رسمى** ، بوسطون هوتون ميفلين .

هاديكوفا ، ف ١٩٦٩ «كتاب يابانيون محترفون» جينر ٢ (٣) ١٧٩ ـ ٢١٠ .

مارلر ، روبرت ١٩٧٣ «بارتلبى الكاتب العمومى» والقصة الأمريكية القصيرة.جينر ٦ (٤) ٤٢٨ ـ ٤٤٧ ماتيوز ، باندر ١٩٠١ فلسفة القصة القصيرة ، أعيد طبعه فى سمرز ١٩٦٣ .

أوبراين ، إدوارد ١٩٢٩ . رقصة الآلات . نيويورك :

ماكولى أوكونور ، فرانك ١٩٦٢ «الصوت المتوحد-رسم تخطيطى للقصة القصيرة . كليفلاند . ذى ورلد بيليشينج كامبونى .

أوكونور ، فرانك : ١٩٦٣ مقابلة مع انتونى ويتر فى كتاب مالكولم كاولى . (محرر) كتاب يعملون : **دورية باريس للمقابلات** «أعيد طبعه فى سمرز ١٩٦٣ .

بو ، إدجار آلن ١٩٦٧ . «**عرض لقصة حكاية رويت مرتين**» فى كتاب

ديفيد جالواى (محرر) **مختارات من إدجارآلن بو** ميدل اسكس : بنجوين .

روهربرجر . مارى ١٩٦٦ء **هوثورن والقصة القصيرة الحديثة : دراسة للنوع** .هيج . موتون .

رولفوخوان . ١٩٦٧ **السهل المشتعل** – ترجمة جورج دى شيد – أوستن . مطبعة جامعة تكساس .

سالكى . أندرو (محرر) ١٩٧٠ أصوات الجزيرة : قصص من جزر الهند الغربية : نيويورك ليفريت .

سانشيز . سونيا . ١٩٧٣ **سحرة الكلمة** نيويورك : بانتام

شميدا . سيجفريد . ج . ١٩٧٨ «بعض مشكلات النظريات الاتصالية للنصوص» فى كتاب وولفجانج درسلر (محرر) **اتجاهات حديثة فى علم لغة النصوص** . بيرلن . دى جرويز .

سكوت . شارلز . ت ١٩٦٩ «فى محاولة لتعريف اللغز : مشكلة الوحدة البنيوية «**جينر** (٢) ١٢٩ – ١٤٢ سيرا . ادلويس . ١٩٧٨ . **نوعيات القصة الأدبية** – مدريد – مطبعة كوبسا سمرز . هوليس (محرر) ١٩٦٣ . مناقشات القصة القصيرة بوسطون س . د . هيث .

واط . أيان . ١٩٦١ **الواقعية وشكل الرواية** . فى كتاب روبرت شولز (محرر) مدخل إلى الرواية منصص عليه روهبرجر ١٩٦٦ .

وست . راى . ب ١٩٥٢ **القصة القصيرة فى أمريكا** منقول جزء منه فى سمرز ١٩٦٣ .

وولف . فيرجنيا . ١٩٧٢ **البيت المسكون وقصص قصيرة أخرى** . نيويورك : هاركورت وبريس والعالم .

ريد . أيان . ١٩٧٧ . **القصة القصيرة** ، مجلد ٣٧ فى السلسلة زى كريتيكال إديوم لندن ميثوين .

◦ هوامش

(١) أخذت هذا المصطلح من (جويلن Guillén -) (١٩٧١ خصوصا الفصل الخامس)

(٢) القصتان الأولى والثانية بقلم كافكا . والثالثة بقلم بو . والرابعة بقلم جيروم شارين . والخامسة بقلم كامو .

(٤) القصتان الأولى والثانية بقلم تشيكوف . أما القصص الأخرى فهى بقلم جويس بالى .

(٤) القصص المذكورة . الأولى منها بقلم تشيكوف ، والثانية بقلم ف . س نيابول . والثالثة بقلم جريس بالى . والرابعة بقلم موباسان .

(٥) مختارات سالكى (١٩٧٠) والقصص – على التعاقب – لصومايل سيلفون . ور . روبنسون . ودونالد خيندز . وجورج لامنج .

الرّحيل إلى الأعماق

قراءة نقدية فى قصص يحيى حقى

أحمد إبراهيم الهوارى

تجتهد هذه الدراسة أن تفسر النص الأدبى فى ضوء التاريخ الحضارى . وفى الوقت ذاته تسعى أن تقف أمام عَتبات البناء القصصى ، لتسموا إلى عالم يحيى حقى الرحب ، فى محاولة لتحليل قيمه الفنية .

وهى تسلم ـ ابتداء ـ أن النص الأدبى هو ميدان عمل الناقد . ومن ثم ينبغى أن يمثل المرتكز الأساسى للتحليل والمقارنة ، واستشفاف التغيرات النفسية والاجتماعية للشخصية الإنسانية ، وما يطرأ على المجتمع من حراك ، كل ذلك دون إغفال الفعالية الخاصة بالعمل الأدبى ، بوصفه نشاطا إنسانيا يعبر عن صاحبه ، ويصور الإنسان والإنسانية ، أو ماشئت من تخصيص إنسانى أو تجريد فلسفى .

إن طبيعة الفن القصصى تقوم على تصوير اللحظة الحضارية لمجتمع من المجتمعات ، وتصوير أزمة الإنسان فى هذا المجتمع ، أى تصوير أمثلة للسلوك الإنسانى . ويعبر السلوك الإنسانى ـ بدوره ـ عن قيم اجتماعية معينة ، سواء أكان هذا التعبير إيجابيا أم سلبيا ، أى خاضعا لهذه القيم أو متمرداً عليها . ويرتبط اختيار الكاتب القصصى لأحداثه ، كما ترتبط دلالة هذه الأحداث عنده بمواصفات اجتماعية .[1] ولذلك يتناسب المدخل الحضارى والمنظور الذى أعالج به قضايا هذا البحث عن عالم يحيى حقى ، وذلك من خلال محاور ثلاثة ، تجمعها وحدة الأرومة فى قصص هذا الكاتب . وتدور هذه المحاور حول :

١ ـ فكرة الخلاص .
٢ ـ فكرة المكان .
٣ ـ صور الحيوان .

إن هذه المحاور الثلاثة تصور ـ فى التحليل الأخير ـ هموم «يحيى حقى» الحضارية ، والوجدانية ، وتمثل علاقته بالإنسان ، وعلاقته بالكون والكائنات .

١ ـ فكرة الخلاص :

• والقضية التى أتناول من خلالها هذا المحور قضية خلافية . فهى تحاول أن تجيب عن تساؤل لا يخلو من ظل فلسفى . إذ إنها تعتمد فكرة «التغيير» سبيلا للخلاص : أيكون بالعلم أم بالدين . ؟ ! أم بهما معا ؟ ! و «**قنديل أم هاشم**» من أشهر الآثار القصصية التى تناولت فكرة «الخلاص» فى أدب يحيى حقى ، ولكن ثمة رؤى وإشراقات فنية لأبعاد القضية ولرحلة البحث عن الحقيقة ، يجدها القارئ فى أعماله القصصية الأخرى .

وأزمة «**إسماعيل**» بطل «**قنديل أم هاشم**» ليست وليدة اللحظة الحضارية التى عاشها **محسن** «فى عصفور من الشرق» ، **وخالد** فى «**ملعم الأكبر**» ، وبطل «**الأيام**» و «**أديب**» **وكمال** فى ثلاثية **نجيب محفوظ** ، بل هى أزمة ضاربة بأصولها فى الماضى . إن «إسماعيل» ورفاقه فتية من سلالة **رفاعة الطهطاوى** (١٨٠١ ـ ١٨٧٣) فى «**تخليص الابريز**» (١٨٣٤) ، و **على مبارك** (١٨٢٣ ـ ١٨٩٣) فى «**علم الدين**» ، (١٨٨٣) **ومحمد المويلحى** (١٨٥٨ ـ ١٩٣٠) فى «**حديث**

عيسى بن هشام» (١٩٠٥) . وقد عبرت كل شخصية من هذه الشخصيات عن اللحظة الحضارية التى عاشتها ، مع اختلاف فى الرؤية والقدرة على التعبير .

وهذا يعنى أننى أحاول تلمس جذور القضية بالبحث فى ماضى الواقع الذى عاشه إسماعيل وأبناء جيله . ومن المستحيل أن نفصل بين المراحل الحضارية ، فمن القديم يولد الجديد . وعلى هذا ، فعندما أعالج النص فى ضوء الملابسات الحضارية فلا يعنى ذلك أننى أتخذ مقعد مؤرخ الاقتصاد أو العلم . لكن من المسلم به أن القيم التى تؤرق وجدان الشخصيات القصصية ، بوصفها أمثلة للسلوك الإنسانى ، هى إفراز لواقع اجتماعى واقتصادى تعيشه وتجتهد أن تتجاوزه . لذلك لا يتم التعرف السليم على أبعاد مشكلتها بمعزل عن المشكلات التى يواجهها المجتمع ، وهى مشكلات لها تراث ، لذلك تحرص هذه الدراسة على أن ترد التنوع فى المشكلات إلى وحدة واحدة . وذلك من منظور يرتكز على النص الأدبى ، فيبحث فى ماضى الواقع الذى تصوره الشخصيات القصصية ، بالإشارة إلى نماذج من هذه الآثار التى تصور ـ فنيا ـ الفرد فى تميزه وتفرده أو ضياعه ، مثلما تصور المجتمع فى تشابكه وتعقد علاقاته أو تناقضها ، أى تصور ـ بقول آخر ـ الفرد فى مواجهة المجتمع .

إن **على مبارك** فى كتابه **«علم الدين»**[٢] يتخذ من الرحلة قالبا فنيا يصور من خلاله رؤيته لأوربا ورؤاه لمصر وما يحلم به من انتشار العلم والمعرفة . وليس يخاف على القارئ ما تشى به أسماء الشخصيات من رموز دالة على مطلبه الحضارى (علم الدين ، وبرهان الدين) . إنها البشارة التى ترقد بظهر الغيب . ويجمل «المويلحى» موقفه فى **«حديث عيسى بن هشام»** بقوله «لهذه المدنية الكثير من المحاسن كما أن لها الكثير من المساوئ ، فلا تغمطوها حقها ، ولا تبخسوها قدرها وخذوا منها معشر الشرقيين ما ينفعكم ويلتئم بكم ، واتركوا ما يضركم ، وينافى طباعكم ، واعملوا على الاستفادة من جليل صناعاتها ، وعظيم آلاتها ، واتخذوا منها قوة تصد عنكم أذى الطامعين ، وشره المستعمرين ، وانقلوا محاسن الغرب إلى الشرق ، وتمسكوا بفضائل أخلاقكم وجميل عاداتكم ، فأنتم بها فى غنى عن التخلق بأخلاق غيركم.»[٣] ونستطيع أن نقول إن موقف المويلحى من فكرة الخلاص يتخذ طابعا توفيقيا ، وإن كان المرتكز يعتمد العلم والصناعة . أما فى جانب القيم أو المعنويات فيتمسك بالموروث الشرقى . وهذا الحل التوفيقى السعيد يلتقى مع التجربة اليابانية فى التحديث التى رفعت شعار «الأخلاق الشرقية والعلم الغربى» **Eastern Ethics and Western Science**»[٤] وهى التجربة التى وجدت صدى لها بين المثقفين العرب .

والنموذجان السابقان ـ **«علم الدين»** و **«عيسى بن هشام»** ـ من القصص التعليمى . وقد جاء تصورهما لفكرة الخلاص منسجما مع اللحظة الحضارية التى كان يمور بها المجتمع ، ومع الدور الذى سعت إليه البورجوازية من حيث غرسها لقيمها فى تربة الواقع المصرى . على أن الموقف يختلف فى الأعمال القصصية التالية التى عبرت عن أزمة جيل عاش فى لحظة حضارية متمايزة عن سابقتها ، على نحو ما نرى **طه حسين** فى **«الأيام»** (١٩٢٩ ، ١٩٣٩) و **«أديب»** (١٩٣٥) ، **ومحسن** فى **«عصفور من الشرق»** (١٩٣٨) و **«زهرة العمر»** (١٩٤٣) **وخالد** فى **«مليم الأكبر»** (١٩٤٤) **وإسماعيل** فى **«قنديل أم هاشم»** ، **وكمال عبد الجواد** فى ثلاثية **«بين القصرين ـ قصر الشوق ـ السكرية»** (١٩٥٦ ، ١٩٥٧) .

وقد تميزت رؤيتهم جميعا بالمفارقة بين «المثال» و «الواقع» . ولعلنا لا نستطيع أن نتذوق «اللحن» المميز لإسماعيل بطل «قنديل أم هاشم» إلا فى ضوء «إيقاع» اللحظة الحضارية التى عاشها وأبناء جيله ، ومدى استجابتهم لها ، وهم يعتصمون بشرنقة «الذات» فى رومانسية مهيضة . يقول **«توفيق الحكيم»** صديقه «أندريه» إن الباخرة التى حملته إلى مصر إنما حملت جثمانه فقط ، أما روحه ففى قاعة «كونسير بليل» فلا حياة فى مصر لمن يعيش للفكر ، ويرى الأدب العربى خلقا فنيا ناقص التكوين .[٥] ومع ذلك فهو يؤكد ـ فى «عصفور من الشرق» ـ أن المرأة الغربية مثل تفاحة شهية المنظر والمذاق ولكن الدود يرعى فى باطنها ، وأن حياة الإنسان الغربى كلها مادة خالية من الروح ، أما الإنسان العربى أو الشرقى ـ فى «عصفور من الشرق» ـ فهو فياض العاطفة متعلق بالمثل الأعلى ، فهو صورة الحضارة الشرقية الروحية[٦] . ويصور **طه حسين** فى **«الأيام»** صورة المثقف المصرى الذى اجتذبته حضارة أوربا ولكنه ظل يختزن فى أعماقه أحاسيس الصبى الريفى فى صعيد مصر . ويصور فى «أديب» موقف المثقف المصرى الذى يلقى بنفسه فى لجة الحضارة الغربية فلا يستطيع العودة . وأما «خالد» فى «مليم الأكبر» فقد «ظل يعاود هذه الأفكار وتعاوده إلى أن انبلج الصباح عن فجر وردى . ولكنه حين وقف يرمقه من الشرفة«بدا له كعين قرحتها الدموع . ولقد شاهد عينيه فى المرآة قبل أن يغادر مخدعه فوجد أن هذا الفجر إن هو إلا صورتها معكوسة فى مرآة الطبيعة»[٧] وكأن الواقع النفسى لـ «خالد» يتناغم مع الواقع الخارجى فيرى قرص الشمس عينا قرحتها الدموع الساهرة ، بحثا عن «الزمن الضائع» فى مجتمع هابط .

وتتصاعد حدة هذه المفارقة فى تحليل «عبد الرحمن شكرى» لأبعادها وعلتها : «... **فالشاب المصرى فى حال أمتنا الاجتماعية الحاضرة عظيم الأمل ولكنه عظيم اليأس وكل منهما فى نفسه عميق مثل الأبد والسبب فى ذلك أن حالتنا الاجتماعية تستدعى شدة الأمل وشدة اليأس ومازلت أجد بين حالة الأمة الاجتماعية وبين نفوس أفرادها رابطة متينة . والشاب المصرى يكثر من إساءة الظن وهى صفة اشتهر بها المصريون.والسبب فى سوء ظنه عصور الاستبداد الطويلة التى مرت على مصر فإنها أبقت هذا الإرث فى نفوس الأفراد لأن الاستبداد يبعث سوء الظن . والشاب المصرى ضعيف العزيمة كثير الأحلام والأطماع والأمانى ، يمضى أيامه فى الأحلام بدل أن يمضيها فى مزاولة الأعمال ، وكذلك الخوف فيه فإن شجاعة الشاب المصرى شجاعة مبتورة شجاعة تستحى من نفسها . وأما خوفه فهو مبدأ عام . والشاب المصرى عنده ميل شديد إلى مزاولة الأعمال العظيمة المجيدة لكنه يعجز عنها ، والشاب المصرى مهيج العواطف ولكنه غير عظيمها . وهو كثير الغرور لأنه كثير الأحلام والأمانى . وهو ليس عنده شىء من الاعتماد على النفس . وهو شديد الإحساس ولكنه يبكى فى ضحكه ويضحك فى بكائه ، وهو كثير الشكوى والتضجر ، قليل الصبر مثل صاحب الاعتراف ، تحز فى نفسه**

قيود القدر المحتوم ، فيجتهد أن يصدها عنه ، فلا يقدر ، فيزداد حزنا ويأسا ، ويفكر ولكن تفكيره غير منتظم ، وهو كثير الحيرة والشك بالرغم من غروره ، يترك ما يعنيه لما لا يعنيه ، لا يعرف أى أفكاره وعاداته القديمة خرافات مضرة ولا أى أفكاره وعاداته الجديدة حقائق نافعة ، من أجل ذلك يضره القديم كما يضره الجديد ، فهو من قديمه وجديده غريق بين لجتين ، أو مثل كرة بين أرجل المقادير فإلى أين تقذف به تلك المقادير ؟ ! »[٨] وليس أدق من هذا التحليل الذى رسم أبعاده **«عبد الرحمن شكرى»** وصور من خلاله **«اعترافات فتى العصر»** .

وتمثل **«قنديل أم هاشم»** من خلال بطلها **إسماعيل** رحلة البحث عن الحقيقة وصولا إلى «الخلاص» . فهو ــ ورفاقه ممن ارتحلوا إلى الشمال ــ عاد وفى يده مصباح علاء الدين أو مصباح ديوجين لنشر المعرفة . وحمل بين جوانحه بشرى النبأ العظيم الذى حمله «الهدهد» : التحدى والاستجابة الحضارية . سبع سنوات تمثل تكامل جهاد إسماعيل فى البحث عن الحقيقة . (الرقم سبعة يحمل دلالة التكامل .. ولقد قام سلفه السندباد ــ من قبل ــ برحلات سبع ، وعاد محملا بالكنوز والنفائس .. أما كنز إسماعيل فكان إيمانه بالعلم ركيزة للتقدم) تلك السنوات السبع التى قضاها فى انجلترا قلبت حياته رأسا على عقب«سبع سنوات سمان : **«كان عقّا فغوى ، صاحيا فسكر ، راقص الفتيات وفسق . هذا الهبوط يكافئه صعود لايقل عنه جدة وطرافة . تعلم كيف يتذوق جمال الطبيعة ، ويتمتع بغروب الشمس ــ كأن لم يكن فى وطنه غروب لايقل عنه جمالا ــ ويلتذ بلسعة برد الشمال»**[٩] **قامت «مارى» بمصاحبته فى رحلته للتعرف على الحضارة الأوربية وقد حرصت على أن تقتلع جذور «الباطن» من أعماقه وتزرع العلم (الظاهر) بديلا . لذلك «كانت روحه تتأوه وتتلوى تحت ضربات معولها.كان يشعر بكلامها كالسكين يقطع من روابط حية يتغذى منها إذ توصله بمن حوله . واستيقظ فى يوم فإذا روحه خراب لم يبق فيها حجر على حجر . بدا له الدين خرافة لم تخترع إلا لحكم الجماهير . والنفس البشرية لاتجد قوتها ومن ثم سعادتها إلا إذا انفصلت عن الجموع وواجهتها . أما الاندماج فضعف ونقمة .**

لم تقو أعصابه على تحمل هذا التيه الذى وجد نفسه غريقا وحيدا فى خلاله«فمرض وانقطع عن الدراسة»وافترسه نوع من القلق والحيرة«بل بدت فى نظرته أحيانا لمحات من الخوف والذعر» ، لقد نجحت مارى فى ملء هذا الفراغ الروحى الذى حل بإسماعيل ، فهى التى أنقذته إلى أن اجتاز المحنة بنفس ثابتة واثقة ، لقد اطرحت الاعتقاد فى الدين ولكنها استبدلت به إيمانا بالعلم لايفكر فى جمال الجنة ونعيمها ، بل فى بهاء الطبيعة وأسرارها .[١٠]

وتمثل هذه المرحلة من المنحنى الشخص لإسماعيل تفتحه الوجدانى وتشكيل رؤيته للحياة«وشعوره بالاستقلال والحرية ، أو هكذا خُيّل إلى إسماعيل حيث بدأ يتخلص من سيطرة «مارى» عليه ولم يعد يجلس بين يديها جلسة المريد أمام القطب ، بل جلسة الزميل إلى زميله . إن الحرية ــ كما يقول الكاشانى (ت ٧٣٠ هـ ــ ١٣٢٩ م) هى «التخلص عن الأغيار» فقد تخلص من سيطرة «مارى» وماترمز . وتوهم أنها استطاعت أن تقتلع ما بداخله من وجدان وحنين إلى الجذر والأصل (مصر) . ولذلك يتساءل الراوى : **«والظاهرة العجيبة التى لا أستطيع تفسيرها أن إسماعيل أفاق من حبه (لمارى) فوجد نفسه فريسة حب جديد . ألأن القلب لايعيش خاليا ؟ أم أن (مارى) هى التى نبهت غافلا فى قلبه فاستيقظ وانتعش ، بدأ حنينه وحبه لمصر يزداد . ومع هذا ، فلسانه يلهج بالعلم دون أن يلتفت إلى الأعماق فى داخله التى تمور فى عوالم لامرئية»** . يقول الراوى معلقا على موقف إسماعيل : **«ليس عبثا أن عاش فى أوربا وصلى معها للعلم ومنطقه .»**[١١]

والعلم ــ عند **«إسماعيل» ــ مجموعة** تجارب يرتب العقل بينها باستقرائه واستنباطه ، **فهو** مفهوم ينهض على التجربة الجزئية وصولا إلى المعرفة .

لقد ظن «**إسماعيل**» أنه قد وجد خلاصه فى العلم وبالعلم ، فماذا كانت النتيجة ؟ أخفق فى علاج فاطمة النبوية «رغم أنه كان يعالجها وفق أحدث الأساليب العلمية الموضوعية . اكتشف أن لابد من الإيمان ، فهو الشحنة الروحية التى تحرك المادة **«لاعلم بلا إيمان«إنها لم تكن تؤمن بى ، إن إيمانها ببركتك أنت ياأم هاشم»** لقد كشفت المرحلة الأولى ، من حياة إسماعيل بعد عودته ، قصور العقل عن تجاوز الإدراك الحسى . وهو يشترك ــ فى هذا ــ مع **«خالد» فى «مليم الأكبر»**... الذى يريد الوصول إلى أعماق الحقائق المادية التى تسيطر عليها القوانين الطبيعية ، والتى لايمكن تتبع أصولها وتحديد نتائجها إلا بالاستقراء العلمى[١٢] ولكن هذا هو العلم (الظاهر) . أما المعرفة الشاملة فإنها تنبع من الحدس .

وإذا كنا فى المرحلة الأولى ندور فى إطار العلم الظاهر فنحن فى المرحلة الثانية نستضىء بقبس العلم (الباطن) . ولم يقتصر هذا الموقف على بطل «قنديل أم هاشم» بل إن جيله قد وقع فريسة لمشاعر متلاطمة تتناوشه بين العلم والدين . خذ على سبيل المثال «كمال» ــ فى الثلاثية ــ خصوصا عندما يظن أنه قد وجد خلاصه بالعلم «... لن تعبث بى الأوهام بعد اليوم ... ونور الله ، أليس هو نور الحقيقة ، بلى ... فما الإيمان الحقيقى إلا العلم ... ولو بعث الأنبياء مااختاروا سوى العلم رسالة لهم»[١٣] . **والمتأمل** فى أزمة كمال الوجدانية يلمس مدى عمق الجذر العاطفى المتغلغل فى حنايا قلبه . **وقد** كان ذلك من العوامل التى أحدثت الانقلاب الدينى عنده . ذلك الذى بدأ من ضمور الشعور الدينى ، ثم ذبوله وموته فى قلب كمال وحلول **«العلم»** بديلا يقوم بالوظيفة التى كان يقوم بها «الدين» .

وتكشف دلالة مايقوله كمال عن (منطق) الصوفية ، أهل الوجد ، والشوق ، والعشق ، لا أهل العلم أصحاب الحقائق الموضوعية الباردة . فالشوق إلى الحقيقة مطلبه : **«الحقيقة معشوق ليس دون المعشوق الآدمى دلالاً وتمنعا ولعبا بالعقول وإثارة للشك والغيرة مع إغراء عنيف بالتملك والوصال . وهى كالمعشوق الآدمى عرضة لأن تكون ذات وجوه وأهواء وتقلبات ، ولاتخلو فى كثير من الأحايين من مكر وخداع وقسوة وكبرياء»** . وطبيعى أن يفترس الشك فكر «كمال» ليشمل الدين والفلسفة والعلم . «حتى المغامرات الروحية الحديثة وتحضير الأرواح غرقت فيها

حتى أذنى ، ودار رأسى ، ومازال يدور فى فضاء مخيف ، ما الحقيقة ، ما القيم ؟ ما أى شىء » . [١٤]

لقد رأت الشخصية القصصية ـ بعد رحلة عذاب فى البحث عن الحقيقة ـ أن لابد من الإيمان بشىء . وفى الوقت الذى سكن **«إسماعيل»** إلى «الباطن» ووجد فيه نعيمه المقيم من خلال التجلى ـ وهو مايظهر للقلوب من أنوار الغيوب ـ نلتى كمال «العاجز» وقد أصيب بالحصر إزاء الدرس العميق الذى يلقاه من ابنى أخته «أحمد شوكت» الشيوعى ، و«عبد المنعم شوكت» الأخ المسلم ـ وكلاهما على يقين بما اتخذ من طريق الثورة الأبدية» وهى العمل الدائب على تحقيق إرادة الحياة ممثلة فى تطورها نحو المثل الأعلى : «إما أن تؤمن بأن مُثُل الناس حق فتلتزمها ، وإما أن تؤمن بأنها باطل فتثور عليها . هذه هى الثورة الأبدية» وهذه هى بشارة «الهدهد» للمستقبل الذى يرقد بظهر الغيب ويرنو الجيل الجديد إلى تحقيقه لمواجهة التحدى الحضارى .

وماأكثر الإشارات التى تكشف عن **«العرق الصوفى»** فى حياة إسماعيل الوجدانية وقد تحولت إلى سلوك عملى ، أو قل تحولت إلى تصوف عملى» لقد استقر «العصب الحائر» وسكن إلى مرفأ الأمان والإيمان وتهيأ لحمل «الأمانة» ، وهى مسئولية التعمير الحضارى . ففى آخر حياته أصبح ضخم الجثة ، أكرش ، أكولا» نهما ، كثير الضحك والمزاح المرح ، ملابسه مهملة ، تتبعثر على أكمامه وبنطلونه آثار رماد سجائره التى لاينفك يشعل جديدة من منتهية . وأصيب بالربو **«فلما احتبست ضحكاته فى حلقه ، اجتمعت فى عينيه . فليس هناك أقوى على التعبير من عيون المصدورين ، يكاد يقفز منها إليك شيطان لعوب ، كلها حب وفهم ، فيها خبث وطيبة وتسامح وإعزاز ، وكأنها تقول لك قبل كل شىء : ـ ليس فى الوجود أنا وأنت ، هناك جمال وأسرار ومتعة وبهاء . السعيد من أحسها ، فعليك بها عليك»** [١٥] ولاتخفى على القارىء قدرة يحيى حقى على استخدام الحواس وتوظيفها لخدمة البناء القصصى . ومن المفيد أن نذكر بحديثه عن أثر الصوفية فى تربية الحواس . ويشير النص السابق إلى استخدامه لحاسة «البصر» التى تفضى ـ فى النهاية ـ إلى «البصيرة» . ويشير ـ كذلك ـ إلى قدرته على تبادل الدلالات بين المحسوس والمجرد . فالعين منفذ الدماغ إلى العالم الخارجى ، ونافذته إلى مايحيط به من عوامل ، وإلى إدراك ما يقابله من تأثيرات خارجية . وهى منفذ إلى داخله يفصح من خلالها عما يجرى فى فكره وعقله وجسمه من أفكار وإحساسات . فبصيرة إسماعيل ـ من خلال عينه الباصرة ـ تبوح لك بالدرة المكنونة فى خدرها ، بتجليات المجاهدة ، والوجد والعشق . تقول لك إن الوجود المادى «أنا وأنت» ليس كل مافى الوجود . فهناك عوالم روحية فعليك بها . هناك جمال وأسرار ومتعة وبهاء . ولنتذكر آخر كلمات «إيفان» لـ «محسن» فى **«عصفور من الشرق» «اذهب أنت ياصديقى .. إلى هناك . إلى النبع»** . **ولقد قالت الصوفية : «من ذاق عرف» . وإسماعيل ـ بعد مجاهدات مع الواقع الخارجى ، ومجاهدات روحية ـ بدت له تجليات المعرفة الباطنة أو** الشاملة وهو ينشد المثل الأعلى للصوفى المجاهد . لايريد الانقطاع عن ممارسة الحياة المعتادة ، لكنه يسعى إلى نقاء (الباطن) . وثمة عروق تصله بالقديس فى قصة «القديس لايحار» . فالرواى يعلق على موقف القديس ـ وهو موقف يتلاقى فى النهاية مع رؤية إسماعيل ـ **«لهؤلاء القديسين نظرة تشمل الكون وتفهم الأسرار . لما يبدو عجيبا هو ذات الحكمة ، ومايبدو تناقضا هو عين الاتساق»** [١٦] فالقديس يخاطب الفتى النبيل بصوت كأنه يخرج من كهف عميق : **«يابنى احمد الله أن هداك أنت ومن معك للحق ... على يدى ! إن الطريق الذى تريد أن تسلكه وعر ، لا يقوى عليه إلا القديسون أمثالى . فامكث مكانك وأقبل على عملك ، واسكن إلى زوجك ، وداعب أولادك وبناتك ، وأشرف على شئون خدمك وحشمك ، وحقولك وضياعك ، وتمتع بأكلك وشربك ، على أن تعدنى أن تفعل الخير وتذكر الله . تمثله لنفسك فى كل لحظة ، حتى تعلم أن كل ماحولك زائل ، وأنك ملاق ربك لمحاسبك حسابا لايضيع فيه مثقال ذرة من خير أو شر ... ماقيمة التمسك بالذيل واقتفاء الخطوة ، فى حين أن الروح متبلدة والذهن غائب»** .

ونستطيع أن نتحسس العروق الصوفية فى قصة «**كن .. كان**» . فى هذه القصة نجد أصداء تتداعى إلى مخيلتنا من عمق التاريخ ، **فهى** استيحاء لقصة الخضر مع موسى عليه السلام . **فالخضر** قد وهبت له المعرفة بما سيحدث فى المستقبل وفتحت له مغاليق الغيب ، أما موسى فإن علمه ـ وهو نبى مكرم ـ لايرقى إلى علم الخضر . وإذا كان موسى ممثلا للشريعة (الظاهر) فإن الخضر هو ممثل الحقيقة . وفى «**كن .. كان**» مناورة لفظية فى عنوان القصة تشى بوجهة نظر «يحيى حق» وتنبئ بمفهوم الصوفية للزمن . وفى مشاهد استرجاعية يستدعى البطل ماضى أيامه ويبث رؤيته ورؤاه ، عن طريق الراوى الذى يمنح الشخصية القصصية صوتا مميزا ، يطالعنا فى لغة مكثفة ، وإن تدخل معلقا : «إنه الليلة آسف على حياته ، نادم من جديد» [١٧]

ويستند البطل إلى فكرة الارتداد ، أى الانسحاب من (الحاضر) إلى الماضى وينقش إدراكه على ضفاف نهر الزمن . هكذا ينتبه حسين ـ بطل القصة ـ «إلى أن جوا من الطيب والرائحة الزكية يسطع من مخاطبه» (لاحظ استخدامه للكلمات الموحية بشذا العرف ورائحة المسك ، وتركيزه على حاسة الشم) .

ويتمنى حسن لو استطاع أن يقترب من مخاطبه أو يضع ذراعه فى ذراعه» وعندئذ يجيبه وهو يبتسم :

«ألم تقرأ فى القرآن الكريم» «ادعونى أستجب لكم»

إنى عبد من عباد الله» لاأعلم أن أحداً قد كلف بمهمة شاقة كمهمتى ... وأنا مقبل على أدائها بإخلاص وبكل قوتى ... حرصا على رضى مولاى ... لم ألتمس منه طلبا من قبل ... فلا أظن أنه يخيب رجائى لو سألته هذه المرة ... كن واثقا أننى أحقق لك ماترجوه ...

ود حسين لو أنه تردد قليلا أو سأله مهلة ليفكر من جديد . ولكنه خجل من رقة محدثه ، فوجد نفسه يقول وهو ذاهل .

ـ لامانع عندى»

إن البطل على استعداد أن يبيع من عمره سنوات مقابل أن يرتد القهقرى عشر سنوات ليتعرف فيها على كنه الحياة . ويستمتع بزينتها من النساء والمركز والمادة . غافلا عما يرقد بظهر الغيب . والراوى يوغل فى

تصوير شوق الإنسان إلى الحقيقة . ويصور ضياع العمر فى البحث عنها لأنه لايلتفت إلا إلى القشرة الخارجية الظاهرة . أما الباطن فطريق وعر لايسلكه إلا القليل من عباد الرحمن . ومن اليسير أن نلاحظ أن تقديم يحيى حقى للرجل يعتمد على صور تدخل القارىء فى العالم النورانى لهذا الرجل الصوفى السمات .

وتتألق لمسة «يحيى حقى» الموفقة عندما يرسم بريشته صورة ساخرة لغفلة الإنسان الذى تبهره الحياة . ويتآزر عنصر «المكان» فى الكشف عن ماهية «المثير» الذى من أجله يسلخ المرء عشر سنوات عجاف . يقول : «**كان قد وصل إلى داره وفتح باب الشقة ، فإذا رائحة المرحاض تزكم أنفه مختلطة بعفونة قشور البصل المتخلف فى صفيحة القمامة**»[١٨] إن القاص - هنا - يحشد تفاصيل دقيقة للمكان معتمدا على عنصر المفارقة مثيرا عناقيد من المعانى . فالحركة نحو باب الشقة توحى - على المستوى التجريدى - أن الظاهر قاصر بما يمثله من حركة . ويتألق عمق المفارقة عندما يستعمل القاص حاسة الشم فى تحديد المثير (المكان - الدار - الدنيا) الذى يزكم الأنف ويعطل الحاسة عن القيام بوظيفتها . ولنقرأ المشهد المتمم للصورة :

«**انشق الجدار وخرج إليه منه رجل غريب ، ولكنه ليس بالغريب عنه . هو أقرب إلى القصر منه إلى الطول . مال بوجهه الزكى الرائحة على حسين يقول :**

- **ياسى حسين ! هل أنت ذاكر ؟ لقد نفذت عهدى من الاتفاق . أليس كذلك ؟**

ابتسم له حسين ابتسامة ملؤها الاطمئنان والود والإخاء وقال :

- **تمم حديثك ولاتخف عنى شيئا . أكاد أفهم الآن كل ماكان غامضا على ...**
- **نسيت أن أخبرك فى ساعة اتفاقنا أنه لم يكن لك عندئذ من بقية العمر أكثر من تلك السنوات العشر التى تبرعت بها ... فهل أنت مستعد ؟**

أسبل حسين جفنيه ، وخفق قلبه ، ومال عليه وجه سمح منزعج يقول :

- **حسين ؟ حسين ؟ مابك ؟**
- **من أنت ؟**
- **أنا إحسان ! ألا تعرفنى ؟ لقد كنت أمامى منذ لحظة سليما معافى . فماذا بك ؟ هل يؤلمك شىء ؟ رد على ! أأدعو الطبيب ؟**

ولكنه كان قد فارق الحياة ، وعلى شفتيه ابتسامة خفيفة . ووقفت أمامه إحسان ذاهلة لاتقوى على تفسير ماحدث كيف حدث ! !»[١٩]

وبين المشهدين يناور «يحيى حقى» - من خلال الراوى - فيصل الماضى بالحاضر ، والعكس ، فيتذكر ويقارن ويتأمل مرور الزمن . مما يساعد على توسيع آفاق القصة وأبعادها[٢٠]

إن قصة «**كن .. كان**» تشى بأن **الأبعاد** الزمانية واحدة الأرومة . ليس الماضى والحاضر سوى نقوش عليها . كما نلمس فى القصة أن «**يحيى حقى**» يحيا فى إطار الزمن الخيامى . ويوحى لنا - فالصوفية يضنون بعلمهم على غير أهله - ألا نشغل البال بماضى الزمان ولا بآتى العيش قبل الأوان وأن نغنم من الحاضر أمن اليقين . إنه يقول - ضمنا - شيئا شبيها بما قاله ابن حزم : «**إذا حققت مدة الدنيا لم نجدها إلا الآن . الذى هو فصل الزمانين فقط . وأما ما مضى ومالم يأت فمعدومان . كما لم يكن . فمن أضل ممن يبيع باقيا خالدا بمدة هى أقل من كسر الطرف**»[٢١] ولذلك يعلق الرجل - فى القصة - بقوله : «إنى لأعرف حساب زمنكم هذا» إنه يستند إلى قوله صلى الله عليه وسلم «ليس عند ربك صباح ولامساء» .

يحيى حقى والتحدى الحضارى :

إن أبعاد أزمة «**إسماعيل**» فى «قنديل أم هاشم» - تقودنا إلى أزمة جيله ، كما تقودنا إلى اللحظة الحضارية التى مثلها هذا الجيل فى حيرته بين «العلم» و «الدين» ، لقد بدأ جيل إسماعيل مندفعًا نحو راية العلم . متهما أصحاب النظرة الشاملة أو العلم الباطن بالتخلف والجمود والجنون . صحيح أن العقل يستطيع أن يمنحنا بعض جوانب المعرفة . ولكنها تظل معرفة ناقصة غير مكتملة . ذلك لأن العقل آلة كاملة فى بعض النواحى . وآلة قاصرة كل القصور فى نواح أخرى . ومن هنا لابد للإنسانية أن تخوض تجربة البحث عن الحقيقة بأسلوب آخر يخالف العقل . ويخطىء من يظن أن العلم الحديث قد قضى على هذه الحيرة بما اكتشف من آفاق وماجلا من غموض . فمازالت الجوانب الروحانية من الإنسان تطلب الكثير ، برغم ازدياد المعرفة والاختراعات المادية التى لاتحل كل المشكلات .[٢٢]

وإذا كان إسماعيل قد حفظ شيئا فقد غابت عنه أشياء . واكتشف أن أصحاب الباطن - وإن كانوا كما كان يظن - كالشيخ «درديرى» وسيدى «العتريس» - «مجانين» فإن جنونهم العظيم هو الجنون الذى يسجد العقل على أعتابه .

ومن عجب أن تأتى التفرقة بين العلم الظاهر والعلم الباطن على لسان «إيفان» لـ «محسن» فى «**عصفور من الشرق**» معبرا عن القسمات المميزة للحضارتين من خلال مفهوم «العلم» :

«... **أتعرف ما هو العلم أيها الفتى ؟ .. إن العلم «علمان» : العلم «الظاهر» والعلم «الخفى» ، الذى كانت حضارات إفريقية وآسيا قد وصلت به حقيقة إلى قمم المعرفة البشرية .. أما العلم «الظاهر» وحده فهو كل ميدانها ، إلا أن الآلة المفكرة محدودة ، وأن كل وسائل العلم الظاهر هى أعضاؤنا وحواسنا الظاهرة ، وتلك ليس لها من الدقة - ما يقتنص غير الظواهر التافهة ، من ظواهر الطبيعة والكون ، مهما تعاونها الآلات والعدسات ... كل هذا العلم الحديث الذى يبهرك ، ليس فى حقيقته غير «طريقة» و «أسلوب» .. نعم إن الجديد حقا فى العلم الأوروبى الحديث هو «أسلوب» التفكير المنتظم و «طرائق» البحث العقلى المرتب ، أما أكثر من ذلك . فلا .. وأما أن نسمى مجرد استكشاف بعض خواص الطبيعة بحواسنا ، وصولا إلى قمم المعرفة البشرية ، فتلك هى السخرية الكبرى ! .. إن قمم البشرية هى مجاهل ذلك «العلم الخفى» الذى لم يدخله قط ، عقل أوروبا ، لأن وسائلها كما قلت لك لا تهيئها إلا لفهم مظاهر الحياة السطحية ... إن عين العلم الأوروبى**

لا تقع دائما إلا على سطح الأشياء ، ككل عين ! .. إنها مدنية لا تدرك ولا تعترف إلا بما يقع تحت لمسها وبصرها ومنطق عقلها ، ولا تقوم إلا على عالم المحسوس » (٢٣)

إن هؤلاء الأبطال الذين عبروا عن لحظة المواجهة الحضارية خيل إليهم سحر أوروبا ، التى سلبت لبهم ، أنها تسعى إلى أن تقدم لهم المدينة الفاضلة . لكن التجربة قد تكشف عن عيونهم زيف مازعموا أو توهموا . والواقع أن فكرة العداء بين الدين والعلم جاءت متأثرة بميراث الحضارة الأوروبية والفكرة البورجوازية الأوروبية عن العداء بين الدين والعلم ، إذ كان الدين ـ فى هذه الحضارة ـ أقرب إلى الأسطورة والغيبيات والأسرار التى تند عن العقل . وكان العلم فيها حاملا لواء التقدم واضعا أسس العقلانية والتجريب العلمى . ومن ثم كان التعارض بينه وبين التراث الدينى المسيحى المنحدر من العصور الوسطى ، ومن هنا ارتبطت البورجوازية بالعلم واتسم الفكر البورجوازى الأوروبى بعدائه للدين ، وفهم الدين بوصفه معوقا للتقدم وممثلا لسلطة الكنيسة ، تلك التى كانت الثورة على الدين ثورة عليها وعلى هيمنتها على العقل الأوروبى . ولذلك يقول «إيڤان» ـ فى «عصفور من الشرق» ـ لمحسن «إن الكنيسة كانت ـ فى يوم ما ـ أعظم مؤسسة مالية ، وإن نظامها الرأسمالى لأدق نظام .. وإن ثروتها الطائلة لتسند ظهر أقوى البيوت المالية ، وتقوضها إذا شاءت ... ولا ننسى أن أوروبا هى الوحيدة التى أعدمت فى يوم علماءها حرقا ، واتهمتهم بالسحر والجنون ، ... وجعلت المسيحية ، التى تبشر بالمحبة والسلام ، سلاحا للفتك أمام محاكم التفتيش » (٢٤)

أما فى الحضارات الشرقية القديمة الهندية أو الصينية أو الفرعونية فلم يكن هناك تعارض بين الدين والعلم . بل كان الدين هو أساس العلم وكان الدين باعثا على البحث العلمى ، وكان العلم المحقق لغايات الدين ، كما يدل على ذلك فن التحنيط عند قدماء المصريين . هكذا نفهم النبوءة التى بشر بها الأستاذ وهو يمزح مع تلميذه إسماعيل «**أراهن أن روح طبيب كاهن من الفراعنة قد تقمصت فيك يامستر إسماعيل . إن بلادك فى حاجة إليك فهى بلد العميان**» . إنها النبوءة التى تؤكد انتفاء العداء بين الدين والعلم فى حضارتنا الشرقية . وفى تراثنا الفلسفى القديم لا يوجد تعارض بين الدين والعلم وإنما وجد تعارض من نوع آخر ، حول عملية التفكير الدينى بين الفقهاء والمتكلمين والمتصوفة والفلاسفة . (٢٥)

ويقول «إيڤان» فى «عصفور من الشرق» ـ إن سر عظمة الحضارات القديمة أنها جعلت الناس يعيشون فى عالمين .. لقد عرفت تلك الحضارات «العلم» و«العلم التطبيقى» ، فالحضارة التى تشيد الأهرام لا يمكن أن تجهل العلوم النظرية والتطبيقية » (٢٦)

وقد تناول «يحيى حقى» التحدى الحضارى فى سلسلة مقالات ، جمعت فى «**حقيبة فى يد مسافر**» ، وهى تمثل ـ مجتمعة ـ مراجعة نظرية لموقفه الفنى الذى تجسد فى عمله القصصى «قنديل أم هاشم» ، حيث بدت فى العمل إرهاصات النزوع نحو الحضارة الإسلامية ومعطياتها وقيمها . ولقد كشفت أحاديثه عن جوانب من رؤيته للقضية التى جسد بها اللحظة الحضارية التى تجتازها الأمة العربية والإسلامية ، يقول :

« ... بعد أن عدت من أوروبا شعرت بجميع الأحاسيس التى عبرت عنها فى «قنديل أم هاشم» . إن بطلها شخص يهز هذا الشعب هزا عنيفا ، ويقول له : اصح فلقد تحرك الجهاد ... وكل ما كان يهمنى فيها أن أصور الصدام بين الشرق والغرب ، بين المادة والروح ، بين الثورة على خمول الشعب والرغبة المتأججة فى تحريكه ... كنت أكثر حنينا لحضارتنا » . لقد حدد يحيى حقى رؤيته الحضارية لوظيفة المثقف من خلال دفاعه عن إسماعيل ورفضه آراء النقاد الذين وصفوه بالانهزام ، على أساس أنه قدم من أوروبا يبشر بالعلم ثم اضطر تحت ضغط الواقع إلى التسليم أمام الخرافات .

ذلك مع أن العمل الفنى ـ فى «قنديل أم هاشم» ـ يشى بأن ليس ثمة معجزة يصنعها زيت القنديل ، ولكن الإيمان به يصنع الإصرار والأمل فى الشفاء ، وبهذين يثمر العلاج . (٢٧) ويوضح «يحيى حقى» موقفه من اللحظة الحضارية بقوله :

«أنا معترض على وصف إسماعيل بأنه منهزم ، فعندما حاولت أن أرسمه على غير ذلك حاولت أن أرسمه مثقفا ، يحاول جاهداً العثور على الطريقة أو الأسلوب الذى يلتق به بالمجتمع . هل هورفض ؟ الطريقة التى اهتدى إليها : الإيمان .. حياة المجتمع قائمة على الإيمان ، هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى ، لا وسيط للالتقاء إلا بالاندماج فيهم ، والتركيز على الحقيق والأساسى والجوهرى : إسماعيل ـ فى رأيى ـ لم ينهزم ولم ييأس ، إنما اندمج فى آلام الشعب ..

وفى الحقيقة كان موقف المثقفين فى وقت كتابة هذه الرواية ، موقفا قلقا ، يتخلله التمرد تارة والثورة حينا آخر ، والسلبية فى أحيان أخرى ، كانت البيئة الثقافية ضحلة نتيجة الاستعمار الطويل ، وكان طريق الثورة غير واضح . وكانت القيادة غير ملموسة . وكان «العلم» قد ارتبط بالاستعمار وبدمار الحرب العالمية الكبرى .

وكان على المثقف أن يسلك طريقا من عدة طرق ...

* أن ينفصل عن المجتمع عجزا وفشلا ، مثلما نجد فى «مليم الأكبر» لعادل كامل ، التى تعتبر نموذجا واضحا لهذا الانفصال .
* أن يتعالى على مجتمعه ، كما حدث فى «يوميات نائب فى الأرياف» لتوفيق الحكيم ، التى تحس فيها بالكاتب ينظر من «عل» .
* أن يحاول الاندماج فى الناس ، حاملا إليهم ثقافته ، غارقا فى آلامهم وتقاليدهم ، وهذا ما فعله إسماعيل «فى قنديل أم هاشم» (٢٧) .

أما على المستوى النظرى فقد بلور «**يحيى حقى**» القضية ـ كما ذكرت ـ على النحو التالى : إن غزو أوروبا الاستعمارى لبلاد الشرق العربى ، لم يتخذ صورة انتصار جيوش على جيوش بل صورة ـ انتصار حضارة ـ مستندة إلى إنجازاتها العملية واعتمادها على مصباح العلم وتحرر العقل ، ويذكر يحيى حقى أن تسعة أعشار الكتب الإفرنجية التى قرأها فى شبابه

وعالجت الحضارة الشرقية كانت تدفعه إلى التنكر لهذه الحضارة بفعل الصورة الكثيبة التى ترسمها للعربى وتراثه ولغته ودينه .

على أننى ألاحظ أن هذا الموقف سبق أن طالعنا فى عصر الحروب الصليبية ، فى العصور الوسطى ، عندما كانت السيادة للحضارة الإسلامية. ومن يقرأ كتاب «الاعتبار» **لأسامة بن منقذ** يجد صورة شخصية الصليبى الغربى بكل ما فيها من همجية وبربرية ، بحيث يتداعى أمام الذهن ما يحدث الآن فى الحرب الصليبية فى العصر الحديث فى فلسطين . وقس عليها صورة «شخصية المقاتل الصليبى فى المصادر التاريخية العربية فى العصور الوسطى . إذن فالإشعاع الحضارى يحدث نوعا من التعالى عند الطرف المتقدم أو المتحضر .

ويرفض «**يحيى حقى**» فكرة أن الحضارة الغربية مادية بينما حضارتنا روحية .

وإذا عدنا إلى حضارتنا نلاحظ أن الإسلام أقامها على وفاق جميل بين عالم المادة وعالم الروح ، ويستدل بالحديث الشريف «اعمل لدنياك كأنك تعيش أبدا واعمل لآخرتك كأنك تموت غدا» هذا العمل المزدوج من أجل البحث عن الحقيقة واكتشافها . وينتهى يحيى حقى إلى أن الإنسان هو الإنسان أينما كان ، وأن صوابه وانحرافه هنا مثل صوابه وانحرافه هناك . « فلنكف إذن عن إطلاق الأحكام على علاتها وعن الغلو فى التقسيم الباتر بقولنا حضارتهم مادية وحضارتنا روحية »[٢٨]

لقد أردت أن أتعرف على المنظور الذى يرى «يحيى حقى» من خلاله «الغرب» فى محاولة لتلمس علة الهموم الحضارية التى تؤرق وجدانه . إنه يؤكد أن العلم وحده ليس كافيا للخلاص بل لابد من العودة إلى النواة ، أى إلى الدين والجهاد والاجتهاد .

فكرة المكان

لقد طرح علينا يحيى حقى فكرة الخلاص ، من خلال **معايشتنا** لعالمه القصصى . وكان المرتكز الأساسى الذى يعتمد عليه هذا العالم ينهض على الخيال المطلق الذى تجسد الشخصيات من خلاله فكرة «التغيير» وما تحمل من طابع فلسفى تجريدى ليقترب بها من التخصيص الإنسانى المتميز والمتفرد .

ولكن يبدو المكان ـ بكل مايرتبط به ـ وكأنه يشكل فلسفة البناء القصصى ويثير عناقيد من المعانى ، ترتكز على الخيال المقيد بالمحسوس . ومن المسلمات فى نقد الرواية أن عنصر المكان لا يكتسب أهمية فى الفن القصصى بتوظيفه كخلفية للحدث فحسب بل بوصفه وعاء للزمن . وفى إطار بعدى المكان والزمان تسعى الشخصية القصصية وتدب فيها الحياة . وإحساس الشخصية الإنسانية بالمكان والزمان هما أساس الشعور بالتواجد والكيان الفردى والاجتماعى ، كما أنهما يوحيان بمدى سعادة الفرد أو تعاسته ويكشفان عن قدرته على الاستجابة للعوامل المحيطة به نفسية أو اجتماعية . فليس وصف المكان أو تحديد الزمن أو خلق جو معين أو خلفية معينة زخرفا أو إضافة لا مبرر لها ، بل هو جزء لا يتجزأ من الإعداد للحدث وتقديمه ، وتقديم الشخصيات وتصوير ما يدور بداخلها ، إذ كثيرا ما يعكس المكان ما يجول بخاطر الشخصيات من الأحاسيس سواء كانت فرحا أو حزنا ، شعورا بالأمن أو الخوف ، بالطمأنينة أو بالقلق والقهر والرعب وتوقع الشر[٢٩]

ويعتمد «يحيى حقى» فى تقديمه للمكان بوصفه دعامة من دعامات البناء القصصى على الحواس . وبدون الانتباه للمؤثر الذى نستقبله عن طريق الحواس لا نعى شيئا من معانيه . وهو العامل الأساسى الذى يساعدنا على التركيز فى التفكير والإدراك العقلى فيما نستقبله من معلومات وخبرات . فالانتباه لما نتقبله عن طريق حواسنا مقترنا بالإدراك ، هو الخطوة الأولى فى اتصال الفرد بالمكان وإحساسه بالبيئة . وقد كان عطاء الصوفية لـ «يحيى حقى» إبان معايشته لمواجدهم أمرا لافتا . إذ ارتقت قدرته على تدريب الحواس بفضل ما أفاده فى بنيته القصصية من الصوفية . ومن هنا جاء احتفاله بالظلال والتفاصيل الدقيقة[٣٠] التى تتآزر فى خلق عالم يوهمنا بأن ما نراه هو الواقع استشرافا إلى مطلب أسمى هو الوصول إلى الحقيقة .

ويتعدد توظيف المكان فى قصص «يحيى حقى» ويتباين فى ضوء الفلسفة أو الرسالة التى يسعى أن يجسدها من خلال بنية القصة . قد يأتى «المكان» تصويرًا للحياة الروحية للبطل ، لتنسجم الشخصية فى تطورها ونموها مع المجاهدات الروحية التى تكابدها ، بمعنى أن رسم الشخصية القصصية ينبثق من المشاعر الداخلية لها وردود أفعالها لما حولها . ففى «قنديل أم هاشم» لم يلجأ يحيى إلى رسم شخصية البطل من الخارج إلا فى مواضع قليلة ، لإلقاء الضوء على التحولات الروحية فى حياة «إسماعيل» . وما عدا ذلك فكل شىء مجند لإبراز الحياة الروحية للبطل . ومعنى هذا أن الكاتب يهتم بالواقع النفسى للشخصية الإنسانية أو لبطل القصة ، ولا يهتم بالواقع الخارجى إلا بقدر . ويرى بعض النقاد أن «يحيى حقى» حاول أن يسترشد بطريقة الفنان الفرنسى التعبيرى «ديجا» فى تصوير انفعالات البطل الداخلية من خلال المكان . أى الاعتماد على (الثابت) لتصوير «**المتغير**» . وطريقة هذا الفنان الفرنسى تقوم على استخدام سلسلة من الصور المتتالية يرسم بها نفس المرئيات . ولكن فى كل صورة ترى الانفعال الداخلى متغيرا بعض الشىء وتكون الصور جميعها كالمعرض الشامل لكل المتغيرات . ويمكن ملاحظة توظيف «**يحيى حقى**» للمكان وما يوحى من تداعيات من خلال مشهد **السيدة زينب** ، حيث نتعرف على شخصية إسماعيل وأزمته من خلال إحساس الشخصية بالمكان ، وتغير هذا الإحساس استجابة لما يطرأ على داخلها من تحولات نفسية وروحية . على نحو ما نرى فى انطباعات ثلاثة :

الانطباع الأول نرى الميدان من خلال عينى البطل . وفيه نحس توافق الرؤية الداخلية لإسماعيل مع الواقع الخارجى لمجتمعه . وثمة حالة من الثبات والتوازن والحياد بين الذات والموضوع . وينحصر مجهود البطل كله فى أن يرى ويسمع ويسجل ، لينظر دون أن ينفعل ، أما الانطباع الثانى فنرى الميدان بعد سبع سنوات ، غاب فيها إسماعيل ثم عاد ، بعد أن حاز درجته العلمية فى الطب . وهنا تستمر الرؤية الداخلية للبطل وإن تغير الانطباع كما اتضح ذلك فى موقف «إسماعيل» . إذ يتحول الميدان وما يمثله (عنصر المكان) بوضعه الاستاتيكى الثابت إلى «مثير» ، وتتغير استجابة البطل لهذا «المثير» لتنعكس فى نظرته إلى الميدان وأهله ، إذ لم تعد نظرته محايدة بل النظرة المتسمة بالاحتقار

والاستعلاء . كل ذلك بفعل تغير مشاعره الداخلية وتطور تفكيره نتيجة إقامته فى الخارج .

والانطباع الثالث عندما يهيم إسماعيل على وجهه بعد أن فشل فى علاج « فاطمة النبوية » ، عاد إلى الميدان بنظرة جديدة مغايرة للنظرة السابقة ، وذلك استجابة لما طرأ على تفكيره من تغيير . وقد أقام نوعا من المصالحة أو التوفيق بين عقله وقلبه ، بين العلم النظرى والعلم اللدنى . عاد إلى الميدان يسانده العلم ، إلى الناس البسطاء بعد أن أحبهم ، وكان حبه لهم فى هذه المرة حبا متبصرا واعيا نابعا من فهمه لظروفهم الموضوعية وظروف مجتمعهم ، وما يترتب على ذلك من مشاكل . فضلا عن صحوة روحية جعلته يتعاطف معهم تعاطفا صادقا . لذلك جاء الرسم الخارجى للبطل فى أواخر أيامه متفقا مع التطور الروحى له . ويعتمد يحيى حقى على الصيغ اللغوية الثلاث : الماضى والمضارع والمستقبل لتصوير التنويعات الروحية ، والانتقال من مرحلة إلى أخرى[٣٢] ويشى ذلك بأن عالم « إسماعيل » فى خريف عمره قد ساده الرضى والقبول الروحانيين ، وانعكسا على ظاهره فجعله يقبل على الحياة ومسراتها . هنا يتراجع الواقع المادى ليتيح للواقع النفسى أن يعبر عن رأى إسماعيل فيما يحيط به .

ولقد جعل هذا المنحنى الروحى من إسماعيل شخصية متطورة روحيا ، فكل تغير يحدث نراه منعكسا على شاشة الواقع ، فى صورة مشاهد تعبر عن اللحظة الروحية التى يحياها ، وبدت لمسات « يحيى حقى » الموفقة فى التركيز على التحولات الروحية العميقة التى هزت وجدان « إسماعيل » وساعدت على تعميق شخصيته . ففى الوقت الذى كان إسماعيل يعب كؤوس الهوى ويأكل البفتيك فى اسكتلندا لم يتخلف والده عن المواظبة فى أداء مصروفات إسماعيل المالية . ونسمع الراوى — وكأنه الكورس ينشد — « **أقبل يا إسماعيل فإنا إليك مشتاقون . لم نرك منذ سبع سنوات مرت كأنها دهور ، كانت رسائلك المتوالية ، ثم المتراخية ، لا تنفع فى إرواء غلتنا . أقبل إلينا قدوم العافية والغيث . وخذ مكانك فى الأسرة ، فستراها كالآلة وقفت بل صدئت لأن محركها قد انتزع منها « آه كم بذلت هذه الأسرة لك . فهل تدرى ؟ » ويخدم هذا التعليق جملة أغراض ، فاستخدامه لصيغة الأمر إنما يحمل معنى الرجاء بعد أن هد الإجهاد الأسرة واستنفدت مواردها وأصبحت كالآلة المعطلة . ويتيح لنا الراوى الفرصة كى نشعر بمسافة الزمن من خلال الإشارة الزمنية المكثفة التى ترتد بنا إلى الوراء ، وبمدى الفارق فى الحياة بين (المكان) الذى كان فيه وكيف أصبح الآن ؟ وبالمقابل « كم » العذاب النفسى والضنى الروحى من جانب الأسرة** ويعطينا جرعات متتالية من المعلومات عن علاقة إسماعيل بأسرته . فثم حماس للكتابة للأسرة لا يلبث أن يفتر ، ثم يصف التعليق اللهفة الشديدة التى تشعر بها الأسرة كلها أثناء غياب الابن الوحيد . هنا يتألق تأثير الزمن والمكان فى خلق الشعور بالافتقاد وما يترتب عليه من حنين ووجد .

وقد يستخدم المكان للدلالة على الواقع النفسى للشخصية القصصية حيث يتآزر « الزمان والمكان » فى تفسير « حاضر » الشخصية من خلال **ماضيها** . أو — قل — إسقاط الماضى على الحاضر . وتتميز قصة « بينى وبينك » فى معالجتها للزمن بتكثيف اللحظة الشعورية وكأنها شعاع من نور . وقد صيغت فى غلالة شفافة تصل — فى عذوبتها وما تشيع من مصير فاجع — مستوى الشعر فى همسه ونجواه . ولنستمع إلى الراوية وهو يحكى لنا مصورا فعل المكان فى الشخصية من خلال صورة الفراق بين المحبين — ذروة مأساة الإنسان — وكيف كان الطريق يحنو عليهما .. وكيف كان حبهما يطاول عنان السماء . لكن الحبيبة رحلت وتركت الحبيب وحيدا مع الزمن . من هنا لم يعد للوعاء أو « المكان » معنى . وافتقد خصوصيته المرتبطة بمن يشغله ، لم يعد عامرا بأهله : « **... كم من مرة قطعت فيها هذا الطريق معك ! ذراعك فى ذراعى ، فما شعرت أطويل طريقنا أم قصير ؟ أفى يومنا المسير أم فى غد لم يأت بعد ؟ أم هو من ماضى العمر قد ولى وفات . كان الطريق هو الذى يقبل إلىّ ، يأخذ بيدى ، ويرينى اتصاله بالأفق ، بالسماء ، وبالأفلاك .. على جانبيه دور هادئة المأوى كصدر الحاضنات ، ويمر بنا أناس كل منهم شعاع من نور الله .. أما الآن ، بعد اختفائك ، فهذا الطريق بعينه أقطعه وحدى فلا ينتهى ، المسير سخرة ، والأفق قيد ، والسماء غطاء ، والنجوم ترمق الأرض شذرا ... الدور سجون ، والناس أطياف ذاهلة لا تدرى ما القدر وإن شكت كفرت** »[٣٣] إن الأشياء تكتسب معنى إنسانياً بوجود الحبيب فالدور هادئة كصدور الحاضنات . هنا تعبير مكثف عن مدى التلاحم والشعور بالسكينة والمودة . وبغياب الحبيب يتساوى « الوجود والعدم » . و « المكان » — هنا — بمثابة « كهف » تجتر الذات فيه همومها وتعكف على ماضيها وترقب الزمن ، وهى تعانى مرارة الذكرى والأمل فى عودة الحبيب الذى قد يأتى أو لا يأتى .

وإذا كان الطريق فى « بينى وبينك » أقرب إلى التجريد الفلسفى بما يثير من عناقيد ميتافيزيقية فإن الطريق (المكان) فى « أبو فوده » يرتبط بواقع الشخصية النفسى وانعكاسات هذا الواقع أو العكس .

وقد يصور « المكان » بوصفه نقطة انطلاق من المحسوس إلى المجرد ، يتخلله تنويعات نابعة من إيقاع يعكس واقع الشخصية وإحساسها المتغير مع الزمان والمكان . وفى فضاء الصورة القصصية تسرى عروق صوفية داخل السبيكة الذهبية تلملم الكون فى وحدة شاملة بألوانها وظلالها مثل « القاهرة » فى « كن.كان » . **خرج حسين من الجو المكتوم المفعم بالأدخنة والضجيج ، وانطلق إلى الطريق، فوقه سماء القاهرة تكاد الروح ترشفها من فرط صفائها . تناثرت فيها نجوم لامعة وأخرى خابية ، لا يكاد النظر يستوعبها فى مواقعها ، حتى تجد أن هذه النجوم المبعثرة مختلفات الألوان ينظمها نغم حلو جميل لكل لون منها نصيب فى إيقاعه ، ولكنه نغم خاف تشعر به الأذن ولا تتبينه ، كأنما هى أيضا عين ترى ولا تسمع** »[٣٤] .

ويتحول انطباع المكان ليوحى بالعقم والخراب والتشتت والبعثرة فى جانب من مشهد الصورة القصصية وشعاع من نور قبس من محيا الحبيب : « **ودعت القاهرة عهد السلام ، فأطفأت أنوارها ، وفاضت كالقدح أترعته يد مرتعشة لسكير زائغ البصر... واكتظت طرقاتها بأغراب ومهاجرين ونازحين من ملل ونحل شتى ، لم يبق موضع لقدم فى ترام ، أو فى سيارة ، أو فى ملهى . رأيت الكثيرين فى هذا الزحام**

كالأسرى ، على وجوههم علامات التأفف والكرب والاختناق ، يودون الخلاص . فلا شىء يضيق به الإنسان ضيقه بقرب أخيه الإنسان ... أما أنت فكنت فى الزحام كالسمكة فى الماء تطبق عليها الجموع ثم تنكشف وتطبق ، وأنت ناعمة البال قريرة العين ، بل كنت أجمل ما تكونين وأنت رافعة الرأس فى الزحام »(٣٥)

وقد يظهر الروى معلقا على ما يسود (المكان) حيث يزود القارىء ، وهو جالس حيثما كان على مقعده ، بمعلومات عن المكان مما يثير فضوله ورغبته فى التعرف على حقيقة هذا المكان ، وفى الوقت نفسه يمثل المكان بالنسبة للراوى ـ المتخفى وراء الشخصية القصصية ـ عنصر طرد . فطهطا تلقى ظلا كثيبا على وجدان الشخصية التى راقبت القرية عن كثب فى حين أنها بالنسبة لنا عنصر «جذب» ، فقد ترتبط بمسقط رأس مفكر عظيم قاد حركة التنوير وهو رفاعة الطهطاوى . من هنا يكون الفضول والمفارقة معا «.... **فهذا القطار الذى أنقذه من طهطا مع بهمة الليل سيسلمه للقاهرة فى وضح الصباح ، بلد مشرق لا يعرف وحشة الصعيد ، تتوه فيه الفتنة »**(٣٦)

على أن المكان هنا ـ «طهطا» أو منفلوط أو الصعيد عامة ـ يمثل المكان المحسوس الذى تعرف من خلاله «يحيى حقى» على أهله ومشاكلهم . فإذا كانت «طهطا» و«منفلوط» ترمزان إلى (المكان) بخصوصيته وتفرده ، فإن القرية فى «صح النوم» تمتد وتنسحب ، لأقول لتقرب من التجريد ، فليس من شك أنها تلقى بظلالها الواقعية على الواقع المعاش ، بل لتشمل القرية المصرية عامة . فكل شخصية من شخصيات القرية تتألم ، وتشكو الظلم والمتاعب ، وغبن السلطة ، وتعانى من الجهل ومن عدم التوافق ومن ضغط المشاكل الاجتماعية ، إلى أن يهبط (الأستاذ) إلى القرية فيتغير الحال .

وقد يتآزر (المكان) مع الحواس فى تشكيل الصورة القصصية ، ففى قصة «أبو فودة» من مجموعة «دماء وطين» تمثل القهوة العنصر الثابت ـ المكان : «**فى هذه القهوة سمع عن خيبة إسماعيل من هذه البحراوية . هو رجل «هايف» لايعلم من ملاعيب زوجته شيئا ولاهم يعلمون . ولكن ليست على عيونهم مثل عينيه غشاوة . ماذا تفعل فى البندر يوم السوق ؟ إنها تزوغ من وسط بلدياتها وتختفى من أول النهار لآخره . أخذ جاسر ـ وقد ملأت هذه الأحاديث أذنيه ـ يسارق نرجس النظر . لمحها مرات قليلة تروح وتغدو فى دارها . ثم رآها تسير يوم السوق وقد شدت طرف طرحتها على نصف وجهها ولكن العين الوحيدة التى وقع نظره عليها واسعة ، متلفتة ، تجوب ماحولها ، وتفهم التيارات الموجهة إليها فى غمضة ، وتربص جاسر إلى أن وافقه يوم خرج إسماعيل مبكرا إلى الغيط ، ودخل الدار فوجدها بجانب الفرن ، شفته السفلى متضخمة وقد تدلت ، وعيناه جشعتان : صبحت بالخير يانرجس .**

ـ صبحك الله بالخير .. ابن عمتك توطالع للغيط .

الحوش سماوى يكشفه الجيران . فاتجهت نرجس إلى غرفة صغيرة منحدرة ودخلتها ، فجاء جاسر ووقف ببابها . لم ير فى مبدأ الأمر شيئا ، ثم اتضح له بعد وقت حبل عليه ملابس نسائية عديدة كلها فى ألوان مبهرجة ، تزينها دانتلا وشرائط وتطريز وزركشة »(٣٧)

ويستخدم «يحيى حقى»ـ فى هذا الجانب من المشهد ـ التفاصيل الدقيقة معتمدا على الحواس وعنصر الحركة وتآزر كل ذلك مجتمعا مع المكان والزمان فى الإعداد للحدث والتمهيد له وتقديم الشخصية القصصية وتعرية مابداخلها . وتقوم العين بوظيفة فنية . فـ «جاسر» يسارق نرجس النظر ، ويشى الفعل «يسارق» ـ بدوره ـ بالتلصص والاعتداء ، تمهيداً لسرقة العرض . ويستخدم عنصر الحركة ليصور طبيعة شخصية «نرجس» وماتحدثه من حركات توحى بالرغبة أكثرمما تنم عن الصفة . ويستخدم الفعل «تربص» وهو فعل مشحون بالانفعالات المتلاطمة . فالقارىء يعايش الشخصية وهى تحرك الأحداث وتخلقها وتتخلق معها . ويستثمر «يحيى حقى» حاسة السمع ، حيث تتناهى لأذنى «جاسر» فى «المقهى» أحاديث مريبة حول «نرجس» زوجة ابن خاله ، إسماعيل،وتأخذ مشاعره مسارا محددا ، يكشفه استخدام حاسة البصر فى البدء (يسارق النظر) خلسة ، ويلمحها مرات قليلة . ويحدث تركيز على عنصر «الحركة» (المتغير) «تروح وتغدو فى دارها» . ثم تتحول حاسة البصر من النظر إلى الرؤية . ثم تتسع أداة الرؤية (العين) لنطل من خلالها على رغبة «جاسر» إذ «عيناه جشعتان» .

ويأتى «المكان» ليرسم صورة لخلفية المشهد ومايرهص من أحداث (دخل الدار فوجدها بجانب الفرن) ، حيث يوحى المكان بحرارة الجنس والرغبة فى الدفء . كما يستخدم عنصر اللون ليتركز مع (البصر) فى محاولة لرسم صورة للشبق الجنسى الذى يسيطر على كيان جاسر : (وكان وجه جاسر أدكن اللون ، يفيض من عينيه خبث) ويتدعم معنى الجنس عن طريق «ألوان الملابس النسائية المبهرجة» .

ونتابع «يحيى حقى» فى محاولة للتعرف على أسلوبه فى نسج العمل القصصى أو طريقته فى البناء القصصى .

«ـ يعنى غبت يانرجس فى سوق السبت اللى فات ! ! » .

لم يكن ذلك استفهاما ، بل لهجة انتصار مبطنة بالتهديد . هنا يستخدم الكاتب «الزمان والمكان» بوصفهما إصبع اتهام لـ «نرجس»، كما يستخدم عنصر «الحركة» ويردفه بالصوت واللمس . وعندما اهتاجت مشاعره تجاه «نرجس» : أسرعت نرجس للزير ، يلاحقها من جاسر **شخير يلمسها فى أذنها ويتسرب إلى أعصابها . وعادت إليه تهم بصب الماء على وجهه ... ألقت الماء على وجهه فشهق .. ورفع رأسه ، فإذا بصره يقع على عينين كلها خضوع واستسلام . وقام إليها ومالت يده على معصمها . جرها معه . لايزال محنى الظهر ، خطوته سريعة ، وأقرب شىء فيها أنها قصيرة ، شىء خفى يشد قدميه الواحدة للأخرى .. وسترهما ظلام الغرفة »**(٣٨)

إن «يحيى حقى» لايكاد يترك حاسة من الحواس الخمس إلا سخرها لفنه وطوعها فى صياغة فنية.فكل التفاصيل عن «جاسر» استمدها القارىء من رسم يحيى حقى لحواسه وهى صور ملموسة تعتمد الحركة ، اللمس ، اللون ، الرؤية ، الشم . وليس أدل على ذروة الشبق الذى سيطر على كيان جاسر ورغبته فى إطفاء شهوته من خاتمة المشهد السابق . فوصف المكان وتحديد الزمان والاعتماد على الحواس وعنصر الحركة كلها تآزرت فى الكشف عن الشخصية القصصية ومايمور فى أعماقها .

وكثيرا ماتستخدم الإشارات المكانية والزمانية والجمل التأكيدية والأفعال ذات الشحنة الحسية فى محاولة لدفع الأحداث وإلقاء ضوء على الشخصية القصصية كما يحدث فى المشهد التالى :

«وجدها أمام بائع يعصر على صدره ليلبسها «غوائش» زجاجية ضخمة مبرقشة ، فجاء إلى جانبها ودفع لها الثمن ، فلم تمانع .

ـ إذا كان نفسك فى حاجة قوليلى .. ربنا مخن على دلوقتى وأشيتى معدن .

ـ ياجاسر سيبنى فى حالى ماتخربش على ...

ـ إنت اللى ماتخربيش على .. آخرتها أنا اللى ح أضيع عمرى عليك .. شوفى لو تكونى أنت مين ، ومهما عملت ، أنا مش ح اسيبك فهمتى ؟ »[39] .

و«الجبل» فى قصة «أبو فوده» تحسبه هامدا ولكن إذا تأملت بنية القصة وجدته يمر فى فضاء الصورة القصصية مر السحاب الأسود جاثما على شخصياتها . فإذا نظرت إليه وجدته قائما يتربص ، فيبدو ـ فى القصة ـ وكأنه يرمز إلى المرأة ، فيشى برموز جنس لافتة .

ويقوم المكان بدور شاهد العيان على الجريمة ، بل مسرحها فى «أبو فودة» . ورغم أن الجبل يمثل الثبات النسبى فإن انطباع جاسر يتغير ، ومن ثم تتغير صورته فى عين «جاسر» . ويقف بنا «يحيى حقى» فى تفصيل دقيق للمشاعر الداخلية وقد انعكست على المحجر . ويمكن أن ننظر إلى الجبل من خلال عين جاسر فى ضوء انطباعين : الانطباع الأول ، تصوير لحظة التهيؤ والإعداد للحدث والجريمة . وهنا يخلع «يحيى حقى» الحياة على الأشياء ، فتتحرك الظلال ويسقط الجسم البشرى على حجارة تتحرك . ويضع «يحيى حقى» فى عمق المشهد بهذا الانطباع صورة الحيوان والطير . وكأنه يذكرنا بحكاية هابيل وقابيل والغراب . إنه باستخدامه لصور الحيوان يستثير فينا مشاعر السخط على الجوانب الشريرة التى طمست عقل «جاسر» وباصرته . فإذا كان الكلب آية على الوفاء الطبيعى ؛ فما فى الأرض شىء أقل وفاء من الديك[40] على نحو ما حكى الجاحظ عن أسطورة البازى والديك .

والانطباع الثانى : ترى معه أبا فودة واجما ، فى حين جلس جاسر بين عدد من الحجارة ذاهلا عما حوله . المناظر التى تبصرها عيناه تقع على مخ صدىء ؛ فلا يفهم منها شيئا . والصورة هنا إرهاص بنهاية «إسماعيل» حيث تلقفته يد الموت [41]

ويتحقق حلم «جاسر» فيموت إسماعيل ويحصل على نرجس تلك التى دفعت زوجها إلى المحجر . أى دفعته إلى مقتله ، ويعلق الراوى «وضمهما منزل واحد .. فى لذة يعرفها أكثر الناس . هى عندهم شىء يأتى ويذهب . وهى فى نرجس وجاسر عنصر مقيم» وتعود المرأة ـ فى النهاية ـ لتقترن بالجبل ، ويرمز الجبل ـ بدوره ـ إلى مافى المرأة من سطوة وهيمنة . فبعد أن امتصت إسماعيل لفظته كالنواة وأزرت به وأغرت «جاسر» بافتراسه . ومشاهد القصة تنويعات على اللحن الجنائزى لمصير «هابيل» على يد «قابيل» . وتتألق المفارقة المرة فى صرخة التحذير ، وردة .. وردة ..

(كلمة تحذير محرفة عن الإيطالية بمعنى احترس) وكأنها تراسل حواس يوحى بما سيحل بإسماعيل بإيعاز من «نرجس» وبفعل أداتها «جاسر» .

«وفجاة دوى فى الجو صوت مرتفع
ـ وردة ... وردة ...

تناثرت شلة العمال الذين ينقلون الأحجار أمام الموردة ، وجرى إسماعيل مرتبكا وراءهم . وخطف بصره وسط السفح لهيب من نار .

وسط دخان أسود ، يعقبه سحاب أبيض .. وفى اللحظة عينها ملأ أذنيه دوى مكتوم هلع له قلبه ، وتدفقت أكوام الحجر كالمطر .. تتدحرج .. تتدحرج .. الكبير منها يصل إلى الماء . والصغير قد يقف فى منتصف الطريق .

والتفت إسماعيل يسأل أحد الحجارة وهو يشير إلى حجر كبير استقر على بعد من الموردة (ميناء القرية على النهر) :

«وداح تشيلوه إزاى»
فأجابه العامل وهو يضحك .
ـ «ماتخافش .. داح نكسره باللغم كام حته ..

شعر من هذه الضحكة أنه سيعيش غريبا عن الجبل والعمال ، كلهم قساة لاشهوة لهم فى التحدث وقت الشغل ، وأغرب شىء فيهم أنهم سحنة واحدة لايفارقها العثير (التراب) .. أيديهم غليظة . ظهورهم محنية ، هل تفرعوا جميعا من أصل واحد ، أم أن الجبل لايستهوى إلا طرازا خاصا ؟ «فالحقيقة التى يشىء بها ، المكان ـ الجبل «وهو المعادل لـ «نرجس» إنها امرأة يستهويها هذا الطراز من نمط «جاسر» .

لقد عالجت ـ فى الوحدتين السابقتين من البحث ـ علاقة «يحيى حقى» بالإنسان وهمومه الحضارية والميتافيزيقية ، وعشنا مع شخصياته وهى رهينة المحبسين (المكان) و(الزمان) ، وحاولنا الكشف عن رؤيته للكون . ولكن بقيت **زاوية** تتصل بنظرته إلى الكائنات فى هذا الكون ـ وإذا كنا قد أشرنا إلى الإنسان فى عالم يحيى حقى فمن المهم أن نتوقف عند الحيوان ودوره فى هذا العالم .

٣ ـ صور الحيوان :

وحين نجوس خلال عالم «**يحيى حقى**» مع الطير والحيوان ، نشعر أننا إزاء فنان منحاز ـ بداهة ليس ثمة حيدة فى الفن ـ فهو يقترب فى حنو وتعاطف من عالم الحيوان ، وفى الوقت نفسه يضرب بريشته فى لمسات القصص الموفقة ، فيرسم صورا تنضح سخرية وتهكما مريرا من عالم الإنسان . وليس من ريب أن دراسة صور الحيوان فى قصص (يحيى حقى) هى بمثابة مفتاح منه نلج إلى عالمه الرحب بكل مايتسم من شمولية ووحدة تستوعب الكون والكائنات كافة . وهو آية على انشغاله بالهموم الوجدانية التى تؤرق وجدانه والتى يحاول ـ من خلال فنه ـ أن يحيى الإنسان فى الإنسان ، وأن يعلو به إلى آفاق قيم الحق والخير والجمال ؛ قد تبدو القسوة فى ظاهر صوره لكنها قسوة لها مايبررها ، لأنها دعوة نحو العمل والارتقاء ، فى عالم تحكمه وتتحكم فى مقدساته شريعة الغاب .

ولايكتفى الإنسان بالاعتداء أو قهر أخيه الإنسان ، بل يبسط يده ليقهر الحيوان الأعجم .

يفسر يحيى حقى الدافع وراء اهتمامه بعالم الحيوان إلى تجربته الروحية ، ومجاهداته فى مدارج الحقيقة فيقول : «صحبت مرحلة البلوغ نزعة شديدة التطهر .. ووجدت روحى بعض هدوئها فى هذه الدوامة التى وقعت فيها حين خيل إليها أن لهذه الدوامة محورا يمكن أن تلوذ به وتثبت عنده فيبرد الاحتراق ويستقر الاضطراب ، وينقطع لهثان الرئة وجفاف الحلق وتعود العينان إلى محجريهما بعد جحوظ ، تنقطع الرجفة والرجة ويزول الخبل والدوار ، إنه محور يمثل فكرة الوحدة والاتحاد ، وحدة الخالق ، وحدة الكون ، وحدة المخلوقات جميعها ، واتحاد الكل مع الله . حينئذ بدأ إحساسى بأخوتى للحيوان ، وهمت بتأمل وقراءة مايكتب عنه»[(٤٢)]

فى ظل هذا الإيمان بوحدة الكون والكائنات تصاعد حب «يحيى حقى» للحيوان خصوصا حين يؤكد «فى أحضان التصوف استبشعت ذبح الحيوان ، فأقلعت عن أكل اللحم واقتصرت على النبات»[(٤٣)]

إن تلك النزعة الصوفية هى العروق الذهبية التى صاغ منها يحيى حقى حقائق سبائك فنه القصصى . وهى التى صقلت قدراته على استخدام الحواس بوصفها عناصر فى البنية القصصية . كما ساعدت على اتساع رؤيته ، ورؤاه للكون والكائنات . وهى رؤية تحلق فى عوالم لامادية خارج الزمان والمكان بنفس القدر الذى تحدق به فى جزئيات الواقع وما يكتنفه من ملابسات .

والمتأمل فى البناء القصصى عند «يحيى حقى» يلاحظ أن الصور الحيوانية لم تخلق سدى ، فلها وظيفتها فى البناء القصصى . فقد تأتى لتجسيد الحركة الدرامية فى القصة ورسم أجواء الهيئة والشخصية القصصية . ولنتأمل المشهد التالى من **«قصة فى سجن»** : **«مشينا تانى فى الفجر وأنا مدروخ .. حصلنا ديروط .. لا .. لانسيت . بعد ما مشينا شوية بصيت على الكلب مالقيتوش .. رجعت أدور عليه ، لقيته جنب شجرة بيطالع فى الروح .. راقدا بمؤخرته على الأرض ، رافعا رأسه على قدمين مرتعشتين ، يهتز جسمه متشنجا ، وحدق الكلب فى صاحبه ، ولمعت فى عينه لحظة بارقة أمل ، ثم أطفأها سريعا حزن عميق صامت .. لم ير من قبل عيونا تبكى مثل عينى الكلب الجامدتين ، وكانت تكلمه وتقول : هل هذه آخر مرة ترانى ؟ وفتح فمه .. ولكن الموت كان قد انتهى ، ووضع يده على هذا الفم فلا يستطيع نباحا، وانحدرت بدل الصرخة سيول من لعاب لزج ، تنبىء عما فى جوف الحيوان من غليان وألم لايعلمه أحد .. لم يفهم عليوى سبب الحادث .. لعل أحدا من الناس ضربه .. وكم من فلاح يضرب الكلب الغريب بقسوة . أو لعل صبيا قذفه بحجر-هذه الشهوة التى تتمثل بها أول فكرة إجرامية فى رأس الطفل-ومد يده يتحسس ظهر الكلب فإذا هو سليم ..**

إن استطاع كلبه بين يدى الموت أن ينبح ، فليتكلم هو بين يدى التى سلبت عقله .. ولم يكن شىء أنطق بالاختلاف بين الطبيعتين ، من الابتسامة الخفيفة التى تمشت على فم الغجرية ، تقابلها تقطيبة ظاهرة على جبين الفلاح .. وخفتت رعشة الكلب شيئا فشيئا حتى تلاشت حركته ، وتجرأ الذباب على فمه وعينيه .. وقام عليوى ليعود إلى قطيعه ، وقد تنازعته حسرة على كلبه يتركه وراءه ، ووجل من المعزتين تسيران أمامه ، ويتمثل فيهما أول جرم ارتكبه فى حياته ، وهو الذى عاش طول عمره يرهب النقطة ، ويرتعش أمام العمدة . ويحيى العساكر باحترام[(٤٤)] » .

إن المشهد السابق يشى بجملة أشياء . فالصورة الحيوانية التى حرص «يحيى حقى» على الإيغال فى دقائق تفاصيلها لاتقف عند مجرد الإيهام بالواقع ، وإنما تتجاوز تلك البديهية من بديهيات الفن القصصى لتمهد للحدث ولتحدد أبعاد الشخصية القصصية . فموت الكلب يمثل قمة التأزم ـ فهو الحارس الأمين على القطيع ـ ويثير فى نفس القارىء التوجس واستشراف ماسيحدث . فـ «هلاك» الكلب يقابله «تهالك» عليوه أمام امرأته الغجرية . وهذا التهالك نذير بانهيار قيم فى داخل عليوه عاش عليها . وبعد توقف نباح الكلب اهتز ضميره فلم يعد **«الحارس»** الأمين الوفى . ولنلاحظ تدهور مواقف عليوه وانقياده أو تطامنه لامرأته الغجرية إبان ، تسرب «الغنم» . وكما تجرأ الذباب «على فمه وعينيه» ، تجاسرت عليه امرأته الغجرية وأصبح تابعا لها . إلى أن لفظته من حياتها .

وقد تأتى الصورة الحيوانية لتصوير الشبق الجنسى العارم عندما يصور فتاة البار «دمية تتبادلها أذرع خشنة حيوانية»[(٤٥)] وهنا تأتى الصورة الحيوانية لإحداث الأثر التراكمى حول المكان (البار) ومايمثل من رواد ، هم كالأنعام أو أضل .

وفى **قصة«أبو فوده»** نراقب جاسر وهو يلاحق نرجس ، من سوق إلى سوق ، وقد «أصبح كالجاموسة العنيدة يكاد يفضرها اللبن فى ضرعها ولاتدر به إلا لحالب معين»[(٤٦)] . وكذلك يشبه النيل الحصان ، ذلك الذى «لايجد حريته إلا مع الفيضان ، فإذا تخطاها وراء القناطر شعر باللجام فى فمه : والجسور بجانبيه،الغمامة تحيط بعينى الفرس ، يركبه كل بلد شوطا ويسلمه لمن بعده» .

وقد تأتى الصور الحيوانية لتثير فينا مشاعر الفزع والسخط والكراهية ، وذلك عندما تتحكم الغريزة العمياء فى الفعل الإنسانى ، وتطمس إنسانية الإنسان . فـ «طهطا راقدة بين الغيطان والنخيل.. حيوان مشوه ، جسم رابض على الأرض لافكر له ، عيناه واسعتان ولكنه أعمى ، يتنفس ويحيا ويجد سبيله فى الحياة بفضل غريزة قوية .. نومه وجوم ، واستيقاظه تحفز ، وسكونه بين هذا وذاك مخادعة»[(٤٧)]

وقد يستخدم **يحيى حقى** «صورة الطير» ليعمق فكرته عن الشخصية القصصية . والمتأمل فى عالمه القصصى يلاحظ إلحاح القاص على فكرة تلاشى شخصية الرجل أمام المرأة ، وتهافته أمام إغرائها . فليس أيسر من إغوائه . وليس أيسر من أن تجعله يقرب الشجرة المحرمة . على نحو ماتنبىء مشاهد قصة «الديك الرومى» . وفى هذه القصة نواجه شخصية موظف بسيط ، «لم يحصل إلا على البكالوريا كحيانة» يذعن إلى مطالب زوجته المتسلطة . وهى شخصية تبدو فى مظهر يتنافر وباطنها . وعندئذ تأتى صورة الديك الرومى «رمزا للنفخة الكذابة» ، لتلعب دوراً فى البناء القصصى ، خصوصا عندما يقول الزوج :

«تمنيت لو استطعت أن أزربن وأبرطم مثل الديك ، ولو مرة واحدة

فى وجه زوجتى»[٤٨].

ونتابع - مع يحيى حقى - صورة الديك الرومى - وقد أصبح المثل الأعلى لبطل القصة فهو لا يخفى إعجابه به، وتقديره لمكانته. ولم لا؟! «فهو المخلوق الوحيد الذى يبرطم ويزربن لوحده، من الطاق للطاق، يؤذن كالديوك، بل يرى فجأة فى انفعال الشيوخ، قليل الصبر، يروى مأساة طويلة جدا فى كلمات قليلة جدا، وكأنه ينقش بمنقاره هذه الكلمات فى الحجر ثم ينفش ريشه ويهبط جناحه حتى يمس الأرض، وتتكور بطنه وصدره، ويصبح مثالا للنفخة الكذابة فى الخيلاء والعظمة[٤٩].

وهذا الجانب من المشهد ليس لوحة قلمية منفصلة عن نسيج القصة بل هى جزء من بنائها إذ يرسم خلفية للحدث ويمهد السلوك الشخصية القصصية وردود أفعالها. إن بطل القصة قد أصابه الكبر. ويرمز إعجابه - الذى لا يخفى بالديك - إلى ما أصابه من عجز اجتماعى يقترن بعجز جنسى[٥٠].

وتساعد الصورة الحيوانية القارئ على إعادة النظر فى واقع الشخصية الإنسانية بحيث تبدو أكثر جدة وطرافة، بما يسبغ عليها من روح التهكم والسخرية. هكذا يخاطب بطل قصة «الديك الرومى» زوجته:

« - فرحة عادل ما تمش إلا إذا شفنا له واحدة بنت حلال نشبكها له من دلوقت...

- أهى دى تبقى الخاتمة اللى تستحق ندبح فيها خروف، بس يكون خروف لابس بدلة وجاكتة ولابس نضارة نمرة ستة غامقة.

بهتت فقالت وهى مرتبكة:

تقصد إيه؟ ودا يبقى إيه؟

فأجبتها وأنا أقوم أفركش الجلسة بقهقهة عالية للدلالة على أن كلامى هزار فى هزار لا يغضب منه إلا الأحمق أو سيئ النية وإن كان من الهزار ما هو أمر من الجد:

- الخروف دايما ستى يبقى واحد شبهى أنا»[٥١].

ويزيد من وضوح التهكم بشخصية الزوج - الخروف، أن نتذكر صورة أخرى رسمها «يحيى حقى» للخروف فى «قصة فى سجن» من مجموعة «دماء وطين» حيث نسمع: ليس الخروف - رغم أنه حيوان غير نفور - بسهل القيادة، فخطوته بطيئة، إن لم تجد حثا مستمرا وقفت. وأفراده المتفرقة لا تجمعها سوى عصا متيقظة[٥٢]» وكذلك بطل القصة مع زوجته. فهو بطئ الحركة بحاجة إلى الحث المستمر من زوجته.

وكثيرا ما يخلع «يحيى حقى» الصفات الإنسانية فى تصويره للحيوان الأعجم. وهنا تقوم الصورة الحيوانية بوظيفة تعرية هموم يحيى حقى الوجدانية. فهو يريد أن يحيى الإنسان فى الإنسان من خلال تأكيد قيمة الحرية، والإرادة. لقد اكتشف، أن الإنسان لم ينتهك حرية أخيه الإنسان وإرادته فقط بل داس على إرادة الحيوان دون إدراك للروح التى تتعذب ولا تستطيع أن تفصح. إنه يريد أن يصور لنا من خلال القطة «چولييت» والكلب «عنتر» أن الشوق للحرية قيمة ينشدها الإنسان، ويكافح من أجلها - من خلال الوعى بقيمتها. أما الحيوان فهو بفطرته ينشد الحرية وإن عجز عن التعبير المنطوق. لكن بوسعنا أن نتعرف على افتقاده حريته من سلوكه.. من (منطق) الحيوان إن جاز التعبير.[٥٣]

ويصور المشهد التالى عذاب القطة «چولييت» وشوقها الدفين.. الحبيس للحرية. «لا أدرى هل ضاقت چولييت ذرعا بالحياة، واستطاعت أن تغافل إجلال هانم وعبد الفتاح البواب وانطلقت هاربة على أن لا تعود؟

أم رأت باب الحرية يفتح لها عفوا، وبمقدار، فأرادت أن تشم نسيمها ولو برهة قصيرة، وأن تملأ منه الرئتين، ثم تعود للدار، كما عاد المارد. للقمقم.

إننى أرجح الفرض الثانى.

لأن إرادة چولييت قد ماتت. هى إذاً كانت فى رعب دائم من إجلال هانم، فإن فى قلبها رعبا خفيا أشد وأعظم، رعبا من الحياة ومخاطرها المجهولة.»[٥٤]

لا يختلف عالم الحيوان عن عالم الإنسان. فكما يوجد فى الإنسان العبد الذى يقرع بالعصا، والحر الذى تكفيه الإشارة، يجتمع فى عالم الحيوان البليد الحس كبعض حيوان السيرك التى لا تبرع فى أداء أدوارها إلا بعد أن يصيبها على يد مدربيها أشد العذاب، من تجويع، وضرب، وكى وخلع أضراس.[٥٥] ولم تكن «چولييت» على هذا النحو إنها لم تضرب أبدا ومع ذلك كان الضرب عندها أهون من صراخ إجلال هانم.. ويصور «يحيى حقى» - من خلال چولييت - ردود الأفعال التى تتم فى قبضة الإرهاب. وإذا كانت الحياة مسرحا يمثل عليه الناس - عند شكسبير - فإن الدنيا عند «يحيى حقى» «سيرك»، فيه يمارس الإنسان لعبته فى قبضة الإرهاب المعنوى أو المادى. وتقوم الصورة الحيوانية - فى هذا الإطار - بطرح أحكام تقييمية حول الطبيعة البشرية والسلوك الإنسانى[٥٦].

إن حيرة «چولييت» من أمر «إجلال هانم»: ماذا تفعل مع من يحضنها ويخنقها؟» هى إدانة من «يحيى حقى» لأولئك البشر الذين يدمرون - عن حسن نية أو خبث طوية - القيم النبيلة فى الإنسان، وليس أشد مرارة على النفس عندما ينطق الحيوان (چولييت) بما يعرفه الإنسان ولكنه يكتمه بين جوانحه.

طبيعى، ونحن إزاء هذا الحيوان المرهف، أن تصاب «چولييت» بالآفات الاجتماعية - (كالنفاق الاجتماعى) - الذى أصبح «عدوى» تفتك بإرادة «الحيوان» وكأن الأمور قد انقلبت لتدمر قبضة الإرهاب الإنسانى إرادة الحيوان إلى حد يبلغ إبطال الغريزة، كما نشاهد فى حالة الحصان الذى يرضى أن يعلو الأسد ظهره ويخطو الفيل من فوقه. ولنقرأ معا المشهد التالى:

«أسلمها النفاق الذى عفنت عليه روحها إلى السوداء

إن الكلاب تصاب أيضا بالأمراض النفسية كالإنسان

فچولييت أبدا مرتعبة



تتوقع الكوارث
مر الدقائق عليها ضربات مطرقة فوق رأسها
حارت هل تقعد أم تقوم
هل تجرى يمينا أم شمالا
إذا لم تكن فى حضن سيدتها فهى تحت مقعد ، أو منزوية فى ركن .. »
وليس أدل على افتقاد « التواصل » بين إجلال هانم وجولييت من تعقيب الرواى : « تقول إجلال هانم إنها هادئة مهذبة » إن هذا التواصل المفقود يعكس عقم الأمومة عند « إجلال هانم » العاقر . لقد أرادت أن تصب أمومتها وسيطرتها على « جولييت » ، فداست على مشاعرها وإرادتها دون أن تدرى ، لتتعذب جولييت فى صمت . وفى مقابل « إجلال هانم » تنهض الست كوكب فى علاقتها مع « عنتر » فتحاول ـ كالأم ـ أن تدبر مبلغا لدفع الرخصة والغرامة للإفراج عن الكلب « عنتر » ذلك لأن « عنتر » روح أحق بالنجدة لأنه أخرس .[57] وتأتى الصورة الحيوانية ـ أخيرا ـ لتصور نمو الشخصية القصصية وما يحصل بها من تغير أو تغيير حيث يذوى الشباب ويخبو الكبرياء ويتلاشى العجب والخيلاء . إن « الحصان » بكل مايثيره من جمال ورشاقة له عينه التى تنم عن الخيلاء والنبل والذكاء ، وتعكس الضوء بالليل فتتقد كالياقوتة الحرة[58] لكن كل ذلك قبض الريح. وفى خصوصية رهيفة يبث سائق عربة شكواه .. فى بكائية تجسد مأساة (الوجود .. والعدم) لنقرا المشهد التالى « إنما بكائى على حصانى العجوز لو أصابه مرض مفاجئ فمات لما تفطر قلبى عليه، بل لعل قلبى ينبسط حين أجده قد زايل الشقاء والتعب وأخلد للراحة تحت التراب ، ولقلت عمر وانقضى ولكنى مكثت أياما أرقبه وهو واقف أمامى على سيقان كأعواد الكبريت ، ركبه خلاخيل فوقها بطن شخيتة ، وظهر مقوس ورأس ناحلة وخشم يعشش فيه الذباب ... يذوب جسده من الجوع شيئا فشيئا حتى أصبح جلدا على عظم . ومع ذلك لم يكن غاضبا على ، بل كان ينظر إلى بعطف وحنان كأنه يرثى لحالى ، ولا يريدنى أن أرثى لحاله .. ثم نفق ولم أشأ أن ألقى بجثته فى النهر ، بل دفنته بجوار الجسر ، بالقرب من شجرة الجميز . »[59] وليس أدل على ماطرأ على الشخصية القصصية من تغير ـ يواكب ماحل بالحصان من شيخوخة ـ من قول سائق العربة :

« ياأخى ! أتطلب منى فى مثل هذا العمر أن أتبدل ؟ إننى كنت أسوق العربة وأنا مغمض العينين ، أعرف من وقع حوافز الحصان أى مكان بلغناه ، أعرف كل طوبة وحجر ، كل من أمر بهم يسلمون على وأسلم عليهم بأسمائهم عشت هكذا ، لا سنة بل ثلاثين سنة »[60] ...

هوامش

(١) انظر شكرى محمد عياد ، الرواية العربية المعاصرة وأزمة الضمير العربى ، عالم الفكر أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٧٢ ص ١٠ .

(٢) انظر عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٦٣ ، ص ٦١ ـ ٦٦ حيث عرض خلاصة وافية للقصة وقدم تقويما نقديا لشخصياتها وماحف بها من ملابسات حضارية .

(٣) حديث عيسى بن هشام . القاهرة الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٤ ص ٢٩٩ .

(٤) **Hisham Sharabi, Arab Intellectuals and the West, the Formative Years, 18-78-1919, the Johns Hopkins Press, Baltimore and London, p. 129.**

(٥) انظر توفيق الحكيم:زهرة العمر ، القاهرة ، ١٩٥٥ ، الصفحات ٥٣ ، ٥٨ ، ١٣٨ .

(٦) انظر شكرى عياد ، المرجع السابق ص ١٢ .

(٧) «مليم الأكبر» لجنة النشر للجامعيين ١٩٤٤ ، ص ١٨٦ .

(٨) عبد الرحمن شكرى ، الاعتراف ، مطبعة جرجس غرزوزى ، الإسكندرية ، ١٩١٦ ، ص ١٦ .

وانظر طه حسين ، بين بين ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٥٦، ص ٩٩ ـ ١٠٣ وانظر عبد الرحمن بدوى ، هموم الشباب ، ص ١٢١ . وقد أثار «يحيى حقى» هذا الطرح فى شهادات الروائيين ، انظر فصول ، المجلد الثانى العدد الثانى ١٩٨٢ ، ص ٢١٦ العمود الأول ، الفقرة الثانية .

(٩) قنديل أم هاشم ، القاهرة ، دار المعارف ، اقرأ ١٩٥٤ ص ٢٩ .

(١٠) نفسه ص ٣٣

(١١) نفسه ص ٣٥

(١٢) مليم الأكبر ، ص ١٣٨ ـ ١٣٩ .

(١٣) قصر الشوق ، ص ٣٧٢ .

(١٤) السكرية ، ص ١٢٦

(١٥) قنديل أم هاشم ، ص ٥٨

(١٦) قنديل أم هاشم ، ص ١١١

(١٧) قصة كن .. كان ، ص ٨٩

(١٨) قصة كن .. كان ، ص ٩٧

(١٩) قصة كن .. كان ، ١٠٢ ، ١٠٣

(٢٠) انظر دراسة إنجيل بطرس سمعان ، وجهة نظر الرواية ، فصول ، المرجع السابق ، ص ١٠٦ حيث عرضت الناقدة إلى تقنية الحوار فى الرواية الإنجليزية مع التطبيق على نماذج من القصة المصرية .

(٢١) ابن حزم ، الأخلاق والسير فى مداواة النفوس ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨١ ، ص ١٠٠ .

(٢٢) صلاح عبد الصبور ، الظاهر والباطن (من يحيى حقى إلى مصطفى محمود) الأهرام ، ٨ / ١ / ١٩٦٥

(٢٣) عصفور من الشرق ، ص ١٨٨

(٢٤) عصفور من الشرق ، ص ١٨٠

(٢٥) انظر حسن حنفى ، الفكر المعاصر ، أبريل ١٩٧٠

(٢٦) شكرى عياد ، سبعون شمعة فى حياة يحيى حقى ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ص ٩١

(٢٧) انظر فؤاد دواره ، عشرة أدباء يتحدثون ، كتاب الهلال ، يوليو ١٩٦٥ ، ص ١٠٩ ، ١١٠ محسن الخياط ، الجمهورية ، الأربعاء ١٩ يونيو ١٩٦٨ .
عبد المنعم صبحى ، مجلة بناء الوطن ـ ملحق فكر وفن ، العدد ٨٣ ، أول مايو ١٩٦٦ ، ص ٦

(٢٨) انظر حقيبة فى يد مسافر كتاب اليوم ، مؤسسة أخبار اليوم العدد ١٢ ، أكتوبر ١٩٦٩ وراجع المقالات التالية التى ترسم معالم رؤيته الحضارية «الحج الثقافى» ص ٧٢ ، «من قفص الاتهام» ص ٧٥ «لاتعايرنى ولا أعايرك» ، ص ٧٩ ، «ألف ليلة وليلة» «ص ٨٥ «عزومة مراكبية» ص ٨٨ «برودة القلب» ص ٩٢ «اقتربت نهاية الرحلة» ٩٧ «الجهاد والاجتهاد» ص ١٠٠ .

(٢٩) أفدت من دراسة د . إنجيل بطرس سمعان ، الزمان والمكان فى بعض أعمال طه حسين الروائية بحث على الآلة الكاتبة قدم إلى مؤتمر طه حسين الذى عقدته كلية الآداب جامعة القاهرة .

(٣٠) وطنى ١ / ١١ / ١٩٦٤ .

(٣١) سمير وهبى ، يحيى حقى فى الستين ، مجلة الكاتب ، فبراير ١٩٦٥ ، ص ١٤٤

(٣٢) راجع دراسة ، إنجيل بطرس سمعان وجهة نظر فى الرواية ، فصول ، المجلد الثانى ، العدد الثانى ص ١٠٩

(٣٣) بيني وبينك ، ص ١١٢

(٣٥) بيني وبينك ، ص ١٢٨ ، ١٢٩

(٣٦) إزازة ريحة ، (مجموعة أم العواجز) الكتاب الذهبى ، ١٩٥٥ ص ١٥٥

(٣٧) أبو فوده (دماء وطين) القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ ، ص ١١٤ ، ١١٥

(٣٨) نفسه ، ص ١٣٣

(٣٩) نفسه ، ص ١٢١

(٤٠) نفسه ، ص ١٣١

(٤١) الجاحظ ، الحيوان ، القاهرة ، الجزء الثانى الطبعة الثانية ، ١٩٦٥ قصه وفاء الكلب ص ١٢٤ ـ ١٢٥ وأسطورة البازى والديك . المصدر نفسه ، ص ٣٦١

(٤٢) راجع المشهد بكامله ص ١٣١ ـ ١٣٢ ـ ١٣٣

(٤٣) دمعة ... فابتسامة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٧ ، ص ١٣

(٤٤) المصدر نفسه ، ص ١٧ ، وإن كان «يحيى حقى» قد هجر المذهب النباتى إلا أن نفسه ظلت تضيق من ذبح الحيوان ، نفسه ، ص ٧٠ .

(٤٥) قصة فى سجن (مجموعة دماء وطين) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ ، ص ٨٩ ، ٩٠

(٤٦) قصة إزازة ريحة (مجموعة أم العواجز) الكتاب الذهبى ، ١٩٥٥ ، ص ١٦١ ، وصح النوم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ١٩٧٦ ، ص ٧٩

(٤٧) قصة أبو فوده (مجموعة دماء وطين) ص ١٢٠

(٤٨) نفسه ، ص ١٥٥

(٤٩) وتتبدى قدرة «يحيى حقى» اللغوية فى حساسيته للألفاظ العامية التى تتميز بشحنة فنية تدل على ذوق أهل البلد ومزاج الشخصية المصرية . فهو يلاحظ أن العامية تخصص كلمات للشر وحده ـ فقد تشبهه بدجاجة جائمة ليلا ونهارا لاتبالى بالشلل والجوع والهزال ونحل الريش حتى يفقس بيضها ، فتقول عن الرجل «راقد له عليها» انظر مقال لغة ملاية لف ، ناس فى الظل ، كتاب الجمهورية يوليو ١٩٧٥ ، ص : ١٢٣ هذا التلاشى قد يبلغ درجة الفناء والتوحد الصوفى مع المحبوب بيني وبينك ـ مجموعة قنديل أم هاشم ، القاهرة دار المعارف ، سلسلة اقرأ ، ١٩٥٤ ، ص : ١٢٣ وإن كانت طبيعة العلاقة لاتخلو من لذة مازوكية على نحو ما نرى فى المشهدين التاليين :
أهذا الذى تذكرين ؟ إنه ساذج ، هو فى يدك كالعجين فلتهنأى به . ما آلمنى هذا الوصف ـ بل رحبت به ورضيت . صدقت نظرتك فى أم لم تصدق سيان عندى . إن الحب الذى يغمر قلبى هو كل ما أسألك عليه من أجر فلا يهمنى تصفيق النظارة أو صفيرهم» (بيني وبينك ص ١١٦)

والمشهد التالى : إنى أفرضنا بنفسى على غيرك ، فهذا الذى تحسبينه فى انمحاء هو غاية الكبرياء والاعتزاز هو الحب (نفسه ، ص ١٣٠ ـ ١٣١) هنا تتنفى فكرة أن الحب لقاء عزلة بعزلة والملاحظة نفسها فى قصة «كنا ثلاثة أيتام» (مجموعة قنديل أن هاشم ص ٨٧) وفى مجموعة دماء وطين «إسماعيل يجرى وراء ذيلها ـ ص ١٠٩ . وفى «أم العواجز» أحست المقام قد استقربها ، وأن إبراهيم صفر اليدين من السلاح بل أدركت أنها أصبحت ذات سلطان عليه ، فتنزلت ذات يوم وردت عليه (أم العواجز ، الكتاب الذهبى ، ١٩٥٥ ، ص ٩ والملاحظة السابقة تمتد خيوطها لتصل بين أديب تربطه بـ «يحيى حقى» وشائج قربى فى المنحى الفنى أعنى «إبراهيم المازنى» والمثال قصته «الجارة» ومع مراعاة اختلاف الشريحة الاجتماعية للشخصيات القصصية فى أعمالها إلا أن الملاحظة تظل قائمة فالمرأة فى تلك القصة على جرأة والرجل على حياء وإن كان يحلم بالمغامرات وهو يحلم بها لأن المرأة عندنا لاتزال على تحفظ ولأن حريتها ضيقة المسالك (انظر : بشر فارس ، الرسالة ، ١٢ / ٢ / ١٩٤٠ ، ص ٢٧٥) .

(٥٠) قصة الديك الرومى ، مجموعة (عنتر وجولييت) ، القاهرة ، دار العروبة ، د . ت . ، ص ٧٩ .

(٥١) فى قصة العاشق والمعشوق «قالت الصبية للشاب عزيز : ... ماأريد منك إلا أن تعمل معى كما يعمل الديك فقلت لها وماالذى يعمله الديك ؟ ... قالت صنعة الديك أن تأكل وتشرب وتنكح «ألف ليلة وليلة» ، المجلد الأول ط . صبيح ص ٢٨٥ وعن سفاد الديك ، انظر الجاحظ ، الحيوان ط . الحلبى بتحقيق هارون . عن قوته على السفاد الجزء الثانى ، ص ٢٤٠ ، الجزء الثالث ص ١٨٥ ، السابع ص ١٧ .

(٥٢) قصة الديك الرومى ، ص ٨١

(٥٣) عنتر وجوليت ، ص ٢١٥

(٥٤) نفسه

(٥٥) رسم «يحيى حقى» صورة دقيقة لحيوان السيرك ، انظر «خليها على الله» القاهرة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ص ١١٢ ـ ١١٣

(٥٦) انظر الصور الحيوانية فى روايات كاترين آن بورتر ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، بغداد ، منشورات وزارة الإعلام ، ١٩٧٣ ، ص ٣١ ، ١٤٦

(٥٧) عنتر وجوليت ، ص ١١٨

(٥٨) خليها على الله ، ص ٩٤

(٥٩) صح النوم ، ص ١٠٩ ، ١١٠

(٦٠) نفسه ، ص ١١١ ، ١١٢

الرؤية القصصية

عند محمود البدوى

أحمد كمال زكى

١ -

محمود البدوى ، الذى ولد سنة ١٩١٠ ، بدأ ينشر قصصه القصيرة منذ عام ١٩٣٥ ، وهى سن صغيرة نسبيا ، ولكنها مهيأة دائما لتقبل كل أنواع التفتح إذا كان صاحبها موهوبا أو فنانا قادرا على الاستمرار برغم كوابت المجتمع وضغوطه . والمعروف ـ على أى حال ـ أن مصر فى بفاعة محمود البدوى كانت لا تزال تتردد فى قبول القصة . فهى من قبيل اللغو واللهو . وظل راويها أو مؤلفها ـ وبخاصة إذا اعتمد ضمير حضوره ـ يثير الإشفاق إذا ذكر الشاعر فى أى موقف . وإلى عهد قريب حرص العقاد على أن يقدر أن بيتا واحدا من الشعر من قبيل :

وقد تعوضت عن كل بمشبهه ... فما وجدت لأيام الصبا عوضا

يعطى من «المحصول» ما لا تعطيه خمسون صفحة من القصة[1] .

وقد ظهر أنه كان لهذا الفن أكثر من مصدر تراثى ـ كالمقامات مثلا والحكايات الشعبية ـ إلا أن أمثال المنفلوطى ومحمد تيمور بينوا أن محاكاتها لما يترجم من الفرنسية والإنجليزية فى مجلتى البيان والسفور وسواهما يشجب أوضاعا يحرص أولو الأمر على أن تظل سائدة ، ومن ثم تلفعت القصة بهالة من سوء الظن أحيانا ، وتعرضت لزوابع التهكم أحيانا أخرى .

ومن هنا نتبين كيف كانت حياة البدوى فى بدايتها صعبة التشكيل ومحدودة ، برغم شروعه فى السفر للخارج ـ وكانت أول رحلة له فى سنة ١٩٣٤ ـ وظهور أعضاء المدرسة الحديثة الذين ضمنوا قصصهم المشكلة الاجتماعية باستهدافاتها المنشودة .

وإذا عنّ لنا أن نستكشف المعمار الذى أقيمت عليه قصة العقدين الثانى والثالث من القرن العشرين ـ **وكان البدوى** إذ ذاك يسعى إلى أسباب فنه لتقويمه ـ لا نجد فى الجملة إلا الذى تتحكم فيه بلاغة اللغة ووقائع «الحدوتة» المرتبطة بعنصر المكان .

على أن **محمد تيمور** ـ بعكس **المنفلوطى** ـ كان يتحدث عن العقدة حديثا غامضا ، كذلك أشار إلى الفعل الدرامى والشخصية الرئيسية والحوار بإشارات تنم على أن المجتمع المصرى أصبح راغبا فى القصة القصيرة ، وإن تكن رغبته مبنية على دراسة عمقها إقبال صحف ما بعد ثورة ١٩١٩ على نشر القصص ، وبخاصة تلك التى أصدرها الأخوان **عيسى وشحاته عبيد** ، ومن بعد **طاهر لاشين ومحمود تيمور** .

ومع ذلك لا نزعم أن البدوى أفاد كثيرا من مجاهدات هؤلاء ، لأن القصص القصير كان فى جملته ـ عندما أخذ ينشر أعماله وقد صار فى الخامسة والعشرين ـ أصغر مما أحيط به من أسباب التكريم والتقدير . وسعى القصاصون إلى ربط أنفسهم بكبار كتاب أوربا ـ ولا سيما **تشيكوف وموباسان** . وزعم البدوى أنه أحد العرب الذين حذقوا فن **تشيكوف** ، وبالقدر نفسه ـ أوربما أكثر ـ اتكأ على **المازنى** ، وقرر فى حوار له مع **فاروق خورشيد** أنه اعتمد القصص الغربى فى إقامة بنائه الفنى أو إحكام تقنيته ، وأدرك عن طريقه قيمة التركيز واختصار التفصيلات وتحديد الشخصيات .

فإذا اطلعنا على مجموعته الأولى التى أصدرها بعنوان **«رحيل»** نرى إلى أى حد كبرت دعواه ، أو فلنقل عجز فيها عن أن يكون استجابة حقيقية للمرحلة أو ردّ فعل لما يسود المناخ السياسى والواقع السياسى بوجه عام .

ومع ذلك قد نجد معاناة البورجوازية المصرية فى تطلعاتها ورغبتها فى الاستعلاء على القهر الاستعمارى ممثلا فى نوع من الاستبداد السياسى من

ناحية والظلم الاقتصادى من ناحية أخرى ، هذا مع رومانسية ستظل فى أى ساحة وعلى أى مستوى فئوى ذاتية فجة وقاصرة عن أن تعد بأكثر من تعرية للعلاقات البشرية التى لا يحكمها إلا الهوى واستشراف المغامرة .

والمدهش أنه سيظل فى مرحلته التالية من حياته الفنية ـ وهى تتسم بالواقعية الرافضة لأى معتقد سياسى موجه ـ حريصا على الحلم الرومانسى الذى يشبه أن يكون مراهقة جنسية أو ـ فلنقل ـ رؤى منهومة تلفعها خيالات «**الزلة الأولى**» وقد صدرت عام ١٩٥٩ ممثلة فى «**الليل والرجل**» و«**الآخرون**» و«**ليلة فى بومباى**» وإلى حدما «**المعجزات السبع**» التى تفتقد أكثر قواعد القصة القصيرة جيدة الصنع ، ومثلها تماما قصة «**فندق البحر**» وإلى حدما «**مجموعة الطوابع**» .

وفى رأيى أن تلك المجموعة تلخص مرحلتين متداخلتين من حياة البدوى الفنية ، ويرجع تداخلها إلى أن قصصها يتقارب إلى حد كبير حتى لنعجز أن نرى تطورا كبيرا بين «**الرحيل**» مثلا و«**الشعلة**» ، أو بين «**الأعرج فى الميناء**» و«**حانة المحطة**» و«**الورقة**» ، مع تباين فى رسم الجو وتحديد البيئة المكانية وتنويع الشخصيات بين مارينا مثلا ومارى وشارى ولندا فى جانب ونرجس وأمين والراوى ـ فى كثير من قصصه ـ من جانب آخر .

والجامع فى كل القصص هو سهولة الأداء ، وللتأثير بلغته السلسة يؤثر التصريح فى التعبير ولكنه يعمدإلى الإثارة فى التلميح أحيانا ، وقد يطيل فى الوصف ، وبخاصة فى بدايات قصصه ، حتى لنتصور أنه يلح على أن يكون لكل قصة مقدمة تحفل بالوصف العام الذى قد يكون عالة على القصة نفسها .

وليس يمس النفس قصص البدوى كما يمسها وهو يخرج عن بعض تجاربه الذاتية التى جعلت عالمه ضيقا محدودا ، كما جعلت موضوعه الموزع بين البنسيونات والغرف المفروشة والشوارع التى يخيم عليها شبح الحرب مكرورا وآليا إلى حد بعيد . ويشير أى إحصاء نقدى إلى أن الفرق واضح بين البناء القصصى الناجح فى «**الأدواح**» و«**ساعة المحطة**» ومثل ذلك «**المجذاف**» و«**الذئب**» والبناء الذى نراه فى مثل «**الأعرج فى الميناء**» و«**والليل والرجل**» وإن يكن يعمد فى هذه إلى إيجاد ضرب من المفاجأة يتحول فى بعض قصصه الناجحة إلى مفارقة تبرز المغزى الذى كان خافيا .

وهناك على أى حال أكثر من دليل على أن البدوى كان يفتقر غالبا إلى فكرة محددة يرتكز عليها فى بناء قصص هذه المرحلة ـ وهى أربعة عقود من حياته ـ إلا أنه عثر بسهولة على مفتاح النجاح المحدود ، وهو الإخلاص لفنه أو الانقطاع إليه على أساس أنه «**تصوير**» لواقع يعيشه أو ـ فى أحسن الحالات ـ يتمنى أن يعيشه بالطريقة التى لا تجد مانعا فى معارضة أية نظرية لا تتفق وطبيعته .

وكأنه كان يحس أن بعض الخطوط العريضة فى القصة القصيرة ـ كأى فن قصصى آخر ـ يكفى لأن يكون وجهة نظر صالحة للاستمرار . والدليل أن أحدا ـ ابتداء من **حماد والتيموريين والعبيديين** ثم **يحيى حقى** وإلى **يوسف إدريس** ـ لم يَسْع إلى تبنى نظرية محددة فى القصة القصيرة ، بل لوحظ أن التحرر من أية نظرية ـ وقد ظهر ذلك فى تيار القصة النقيض Anti story ردحا من الزمن ـ هو الوسيلة المثلى فى الكشف عن حدود النفس الإنسانية وتطلعاتها .

إلا أن ذلك ـ فيما نظن ـ تبسيط شديد السذاجة ، لأنه يمكن القطع فى المقابل أن قصص محمود البدوى فى مجموعها ليست إلا أمشاجا تستعصى على التصنيف وأغلبها يخرج على مفهوم القصة القصيرة ، وإن يتسم بروح القاص الذى يحتكم إلى طبيعته واستعداداته الفطرية .

ولم يكن فى كل الأحوال وإلى ما بعد تلك العقود الأربعة من الجرأة بحيث يزعم أنه فوق القوالب ـ لأنه قولب بعض قصصه فعلا ـ ولم يجنح إلى ما جنح إليه طه حسين فى «**المعذبون فى الأرض**» يثير عليه سخط الساخطين ، ولاكذلك احتذى نجيب محفوظ فى البحث عن الشكل التعبيرى الذى ينحاز إلى فلسفة أو إلى رؤية كونية محددة . وإنما اتكأ على تلقائية ذات حدس يبلور فى سهولة السرد **Narration** معانى التجربة أو دلالات الموضوع ، سواء أكان ذلك الموضوع اجتماعيا أو مجرد موقف ذهنى يطرد دائما فى مجالات الحرب ومعارك المسئولية المحدودة .

ونشترط تحجيم المسئولية عنده لأنه ـ فيما يبدو ـ كان زاهدا فى أن يعرف بأية ميول ثقافية **Cultural** ولا حتى ميول تنم على عقل تعليمى **educational mind** ذى طابع خاص ، ورفض ـ أوهكذا أجبر ـ أن يلتزم بأى مبدأ سوى مبدأ الإنسانية . كأن الماركسية لم تقنعه بجدلها العلمى ، والوجودية من بعدها أو حتى فى إبان ازدهارها لم تبهره بالرغم من أنها كانت دائمافى ثوب أدبى براق آسر .

أتراه كان يخشى أم دفعه تردده إلى أحضان العزلة دفعا ؟

ـ ٢

لقد بينت الستينات من هذا القرن بصفة نهائية ، أن **محمود البدوى** وجد الشكل النهائى لفنه ، فمضى يجتر تجارب المرحلتين السابقتين على ضحالتها بإضافة مهمة ، هى إبراز المشاهد الوصفية التى تجلى زخم الحياة ـ حتى فى أبسط صورها ـ وسحقها قوى الأفراد الواقعين فى سكينة العجز والتردى ، ولم يبرر فنيا ولا اجتماعيا إصراره على جنسيات المراهقة ومغامرات الشقق المفروشة والبنسيونات والمتعة المتاحة فى شوارع الشرق والغرب !

وحتى نعرف كيف واجه البدوى اندفاعة الستينات بمصر ـ وهو مكبل فى عزلته ـ نحصى كم مجموعة أخرجها ، وأصدر بعضها دور النشر وصفت باليسارية المتطرفة فى حالات كثيرة .

بدأت بالمجموعة «**غرفة على السطح**»(٢) مصدرة بأقبح أعماله فنيا «**امرأة فى الجانب الآخر**» لتداخلها بأسباب الرواية بلا تبرير مقنع

وبلا حاجة إلى اعتماد الخطوط العامة غير الدالة على الموقف. وعلى مستوى التحليل الأسلوبي ـ والمدهش أن لقصته «ساعة المحطة» التالية أسلوبها الذى يعتمد الإيحاء الدال ـ نرى المقاطع غير المترابطة بنائيا، مع أنها كانت تلتفت إلى أصغر الأشياء.

وفى سنة ١٩٦٢ أصدر له الكتاب الذهبى مجموعته «ليلة فى الطريق» متضمنة سبع عشرة قصة بعضها مما يدخل إطار القصيصة Short Short Story بطريقة أو بأخرى، وقصتة منها بعنوان «التنين» تقع فى سبع عشرة صفحة مفعمة بالفقرات والخطوط التلخيصية التى ساندتها مقدمة روائية لم تسلم منها إلا قلة من أعماله المميزة!

ومسرح «التنين» مدينة هانشو ـ مدينة البحيرات فى الصين ـ سبق إليها مع سعاد التى شلّت وأتلف شللها أعصاب رشاد الذى كان يعمل فى بكين أى عمل.

والمصادفة وحدها ـ وهى آفه فى معظم قصص البدوى إذا كان ثمة مغامرة جنسية ـ تجمعه فى شرفتين متجاورتين ـ كثيرا ماتظهران فى الأفلام المصرية! ـ بسيدة ألمانية يساعدها على فتح باب غرفتها وتحدث إليها بالإنجليزية حديثا شيقا بارعا مفعما بالإيحاء. ولم يعرف أن اسمها كارولين إلا من المضيفة الصينية التى أخبرته أنها سألت عن اسمه، وكانت هذه المعرفة خطوة إلى مغامرة غرامية، رغم إحساسه بالضيق لمرض زوجه. فبعد رحلة رومانسية ـ تذكرنا برحلة روفاييل فى البحيرة ـ تسوقه المواقف المفتعلة إلى غرفة كارولين سعيا وراء نصف زجاجة خمر وظفر بمتعة أولها كتاب عن الصين تبدؤه كارولين بأنها قابلت شابا عربيا جميل الصفات جعل المؤلفة صبية مع أنها على حلاوتها توشك أن تدق باب الكهولة[٣]، وكان الباب مغلقا ـ نقصد بابُ الغرفة ـ فأغلق باب شرفتها من الداخل!

كل ذلك والتنين لا يظهر إلا بعد زيارته لزوجه، وكنها يعلم أنها شاهدت على سرير المرض مسرحية تدور حول رجل ترك زوجه فى فراش المرض وارتمى فى أحضان امرأة أخرى، فنال الجزاء العادل بأن أكله التنين. ولما لاحظت سعاد اصفرار لونه، علل ذلك بصعوده الجبل، المشيدة فوقه المصحة، وهذا لم يقنع المرأة:

ـ إنك تصعد كل يوم ولم تشعر بالتعب
ـ ولكنى تعبت اليوم .. لماذا تضحكين؟
ـ فكرة الرواية أعجبتنى.[٤]

مشهد بطئ الايقاع، ولكنه بعيد الدلالة، فما معنى أن يصفر لونه غب ليلة واحدة مع كارولين؟ إلا أن جلية الموقف فى تشابك أحداثه لم تكن بالقوة التى تقنعنا، ومن ثم ينهى البدوى هذة القصة الرواية بالتكفير عن «زلته الأولى» منذ تزوج بسعاد التى استطاعت أن تحميه من التنين

لقد تعمدت الوقوف عند هذه القصة لأبين أمرين، أو لهما تداخل أسلوبى القصة القصيرة والرواية، **وثانيهما** اعتماد المؤلف على طريقة الوصف المفرغ من أى شعور داخلى سوى الحوار الذى قلما يعتمدة فى قصصه. وبالمقارنة بين هذا الأسلوب وأسلوب القصة التى تحمل عنوان المجموعة «**ليلة فى الطريق**» ـ وهى ست صفحات[٥] تحكى عن مشروع مغامرة مع امرأة التقطها إلى فندق من قطار الصعيد ـ نرى إحدى **الصفات اللازمة لمعظم قصصه، ومن ثم يمكن إدراجها فى أحد ضروب** القصص القصيرة بمستويات غير واحدة. وهذة الصفة هى المفارقة التى تشكل انقلابا غير متوقع إطلاقا فى السياق، فأشبه ـ من هنا ـ زميله **أمين يوسف غراب**، وكان كلاهما ـ من هنا ـ موباسانيا على نحو من الأنحاء، واستوعب تماما صياغة الأحداث فى قصة «العقد» المشهورة.

على أن هذة المفارقة تبدو أخلاقية أحيانا ـ فيظن أن المغزى متكافئ مع حدثها ـ وأحيانا أخرى بلا رصيد فكرى كبير فتكون ساذجة غاية السذاجة على ما تكشف عنه قصص «**التفاحة**» و«**جذوة فى الرماد**» و«**امرأة فى الجانب الأخر**».

وأما المفارقة فى «التنين» فكانت من جراء السرد غير المترابط ـ لأن القصة أساسا مجموعة مواقف لاتجمعها إلا شخصية الراوى ـ مفاجأة. وكان التمهيد المرشح لها ساذجا، إذ يحم الزوج ويروح يهذى أمام زوجته سعاد باسم كارولين، فلما تسأله يراوغها، فإذا تمثال التنين الموجود فى الغرفة تسقطه عاملة التنظيف الصينية، فينكسر وتطير إحدى الشظايا إلى وجهه تجرحه الجرح النافذ فيغشى عليه «ولما استفاق شعر بالألم الحاد، **ولكنه فرح فى أعماقه لأنه نال جزاءه**»[٦]

ونكون فى هذه الحال إزاء بناء ملحمى لا تحتمله القصة القصيرة إطلاقا، كما يكون علينا أن نربط بين رمز التنين الموجود فى كل مكان عند الصينيين، وتمثال التنين الذى بطش بإبراهيم دون مسوّغ لأنه لا يعنينا ـ كمصريين ـ على المستوى الذى يعنى كل صينى لا يفتأ يسترجع ـ على الأقل ـ بعض طقوسه الوثنية الأولى.

فإذا تركنا ذلك الموقف كلة ـ وهو روائى ملحمى كما رأينا ـ إلى مفارقة «**ليلة فى الطريق**» ولعله يقصد ليلة خطيئة فى الفندق يوشك البناء القصصى أن يتماسك، ولكن لما كانت ابنته هدفا تعليميا على أساس المعاملة بالمثل ـ **فهى قد تكبر وتتعرض لذئب يفترعها فى ليد كهذه وداخل فندق** ـ فقد كانت المفاجأة أقل حدة.

رأى مصطفى **المتلمظ** أمينة الأرملة تذهب إلى فراشة «**وتتمدد علية دون أن تسحب الغطاء ـ وقد تركت له مكانا بجانبها ـ وتقدم نحوها، ولكنه فاجأها بشئ لم تتوقعه على الإطلاق.. سحب عليها الغطاء وهو يربت على كتفيها.. وعاد إلى مكانه على الكنبة، وسمعها تبكى بحرقة.. لم تكن تصدق أنه يوجد فى الرجال مثل هذا الإنسان**»[٧]

ونحن لو جردنا فقراته من جوها الشبق لما تبق للإثارة شىء، لأن إدلاءاته كانت عملية إخبار عادية.

وقبل أن نجاوز المجموعة إلى مجموعة أخرى فى عام ما من أعوام الستينات ننبه إلى أن المؤلف فى سائر قصص المجموعة ظل فى ذلك الجو المتوتر بالجنس، كما ظل على مستوى الأداء الذى يعتمد مقاطع قد تفسد صراع القصة أحيانا فتتفتت حبكتها ـ وهذا أمر ليس بالهامشى قط ـ وقد تلقى بها فى آفة التلخيص الروائى الممقوت.

هذا وفى مايوعام ١٩٦٣ قدمت له روزاليوسف فى كتابها الذهبى «**عذراء ووحش**». ولأول مرة يحرص **محمود البدوى** على أن ينوه بأن القارئ سيجد «مجموعة أقاصيص جديدة» فجعل ذلك عنوانا تحتيا لعذراء ووحش.

فعلام يدل ذلك؟

هل بدأ البدوى يشك فى جدوى ماقدم، أو تراه يريد أن ينبه إلى «**جديد**» يقدمه بعد ما استهلك نفسه فى عزلته التى كانت كل رحلاته القصصية عمليات خروج وهمية إلى كل مجتمعات العالم؟

أما نحن فلم نقتنع بأن البدوى جاء بشئ مخالف ـ على الأقل ـ فى قصص المجموعة الثمانى عشرة. رفع فيها راية التغرب، والنساء اللاتى يسلمن أنفسهن ـ ومنهن ـ كسعاد بطلة قصته «**رحلة فى القطار**»[٨] ـ من تضطرها الحاجة إلى بيع جسدها، والخمر والتسكع بين الملاهى والحانات والفنادق والشقق المفروشة، وتعرضات «البطل» المشبوهة والمكشوفة لصواحبهن، مع ملاحظة أن كلهن فى ميعة الصبا، وإن لم يمنع ذلك من أن يضفى على بعضهن صفات جانبية كأن يطل صدر الغانية من الشباك إذا أطلت[٩] وكأن تظل برغم سقوطها غير رخيصة ولامبتذلة[١٠] وكأن تبدو قوية البنية موفورة الصحة وبشرتها الصفراء دافئة[١١] أوذات بشرة نقية وجسم ناضج[١٢].

وتكشف المجموعة من ناحية أخرى عن أن الريف لدى البدوى هامشى، مع أنه من إحدى قرى الصعيد، وخبر الريف فى أضيق حدوده وأبشع صوره. ولوكان هذا الريف لديه رصيدا قويا لشكل مع المدينة جدلية عميقة، وقد تزداد عمقا ـ بالضرورة ـ إذا كانت المدينة هونج كونج مثلا أو باريس!

وفى الستينات أيضا ـ بلا تحديد سنة بعينها ـ ظهرت له مجموعتان فى الكتاب الماسى، وهو سلسلة تجمع القصص العربية على قاعدة «مختارات الإذاعة والتلفزيون» واستمرت فى الصدور طوال الستينات، ولعلها اختتمت حياتها القصيرة فى عام النكبة١٩٦٧ بعد أن وجه كل نشاط ذهنى إلى المعركة.

المجموعة الأولى بعنوان «**زوجة الصياد**»[١٣] ثمانى عشرة قصة، اثنتان منها قصيصتان هما «**وحوش**» و«**لجنة الشبان**»، واثنتان طويلتان نوعا ولكنهما لاتصلان إلى أن تكونا من نوع الرواية القصيرة **Novelette** وهما «**القنطرة**» و «**فندق على الدرب**».

ويلاحظ القارئ فى هذه المجموعة طابعا محليا غالبا، ثم نقصا واضحا فى ارتياد الحانات والبنسيونات، بجانب اتساع رقعة الواقعية عنده، أجهضت من كل التزام، وإن كانت تتسم بوحدة انطباع تنم على محاولة منه لفهم ما حوله باتزان ورصانة.

وأما المجموعة الثانية فبعنوان «**حارس البستان**»[١٤] إحدى وعشرون قصة من بينها اثنتان على الأقل من النوع القصير جدا، وقد حرص المؤلف فى هذه المجموعة ـ من منطلق الاستخدام الفنى للمواقف ـ على وحدة الانطباع من ناحية والتوسط فى الإجابة عن بعض التساؤلات المصيرية، ولكن يظل الجو العام الذى اعتاد أن يحرك فيه أبطاله ـ وقد يتحرك هو بضمير الأنافيه ـ متراوحاً بين التوتر والهدوء طبقا لمستويات الموقف الذى يتشكل عادة على مساحة عريضة، قد لا تحتاج إليها معاناته. أما الحوار فوجزوبلا عمق بوجه عام، فى أغلب الأحيان تفسده عامية متفاصحة تعجز عن أن تستوعب نبض الحياة المصرية حتى فى أدق ملامحها وأسوأ ظروفها. وأكبر الظن أنه يحاول أن يخلق نوعا من التعارض بين لغة القصة فى نموذجها الأعلى ومادرج «**الواقعيون**» على الترويج له باسم الواقع، إلا أن حدود الواقع عنده قدلا تسمح بواقعية مفتعلة.

ومن ناحية أخرى يبدو النموذج الأعلى مقياسا وهميا ـ لأنه لم يكن ثمة أصل واحد للغة القصة ـ إلا أنه قد آن الأوان لأن يقترب كاتب القصة القصيرة من نهج الشاعر الذى يطيل التأمل فى الكلمات، فيتعامل معها أكثر من تعامله مع «الأشياء».

فإذا انتقلنا إلى الشخصيات، وهى متعددة وكثيرة فى كل قصة، نكون قد أشرفنا على نهاية التحليل الذى نصور به ملكات **محمود البدوى** القصصية.

وفى حالة واحدة يبدو بطل البدوى مميزا، وأساس تميزه راجع إلى دون كيخوتية عجيبة. وتتورم هذه الدون كيخوتية إلى حد نعجز عن قبول فكرته عن الإنسان المهاجر بذاته إلى المدينة. هو يريد أن يزعم أن خروجه قيمة، لأنه يؤمن بالتحول أو التطور. ولكننا نحس من خلال الإطار الذى يضعه فيه أنه خرج لسخط فى نفسه على الحياه المتزمتة التى تفرضها عليه القرية، ويتحول السخط ـ فى المدينة ـ إلى عملية متابعة للجنس فى أرخص أبعاده. فإذا أوغل فى مدينة الغرب أو فى إحدى مدن آسيا ـ وبخاصة هونج كونج ـ تذوب قيم القرية تماما، وبذوبان تلك القيم لا يجد أمام مطامعه سداً ولارقيبا.

هنالك يضرب الضربة تلو الأخرى، وفى إشعاعات الانتصار على المرأة ـ لأنه غاز دائما ومطمح الغوانى دائما ـ يجدد مغامراته على نحو رتيب. وتكتمل المغامرة تماما بطريقة رومانسية، ثم يعقب ذلك صحوة مفاجئة ـ لأنه لايزال ابن الصعيد شرقى التربية ـ لا تتعارض قط مع تورم ذاته الدون كيخوتية.

وليس من سبيل إلى تعيين القصص التى تدخل فى هذا المضمار الدون كيخوتى ـ ولا أقول الدون خوانى. لكنى أذكر مغامرة واحدة وصفت فى إطار قصصى جيد، برغم جنوحها بالواقعية إلى طوباوية رومانسية، وتوفيقها المتعمد المبتسر بين حقوق القلب المادية ومتطلبات الفن الروحية. وهى قصة «**الصورة الناقصة**»...

وفى سياقها العام يمتد فكر البدوى إلى حدود التجريد، أو فلنقل يخلص إلى قضية واقع الواقع وواقع الفن، وهل إذا استجاب النموذج

البشرى الجميل - فى شكل يابانية تمثل بجمالها السعى الدائب وراء خلود النفس أو الروح - إلى نداء الجسد أوحمأة العاطفة ، يموت الفن والفنان ؟

قضية مشكوك فيها على أى حال ، ولكن الحسناء اليابانية فقيرة وتعول أباها المريض . وقد وصفها البدوى وصفا يحصر كل مطامحها الاجتماعية فى أن تجد المال الذى يوفر له العلاج المطلوب ، ومن ثم يكون عليهاأن ترضخ لرغبة البطل - الرسام - فتصبح الموديل الذى يتنازل عن كثير من قيمه . إلا أن البطل الذى يدخل فى طور المثالية يرفض هذا التنازل ، كما يرفض المجتمع فى جدليته مع الطموحات الجسدية الفردية .

وعلى كل حال يتوقف الفنان ، فلاتتم الصورة« **ولم أشأ أن أطفئ النارالمشتعلة فى قلبى** » .

أى أن دون كيخوته الراقد فى أعماقه يهرب منه فى موقف إنسانى مؤثر ، فيعنى تطور ملكاته ، وربما أهدافه ، من ثم يعنى أن واقع الفن كثيرا ما يصبح أجمل من واقع الواقع .

وليس من شك فى أن هذايعنى - بدوره - أن البدوى إذا تخلى عن دون كيخوتيته ، وقد حذق متطلبات الفن الواقعى ، تستوى لديه شخصية البطل وشخصيات كل قصصه فى الجملة ، على الأقل لتصبح إيجابية متطهرة من كل زيف مثالى ، دون أن تحتاج إلى رتوش تبرز أهميتها الاجتماعية . وأول هذا - فى رأينا - الصدق الذكى . والصدق الذكى لا يحب التغرب عادة ، ويرفض فى الجملة الانسلاخ عن البيئة الأم من منطلق العالميات غير المشروطة .

فضلا عن أن المغامرات الغرامية لم تعد - حتى فى القاموس العالمى - مدخلا حضاريا يدلف منه كتاب القصة باعتبارهم شهودا على عصرهم ، ولكن الأخطر من ذلك أن تتحول شخصياتهم الفنية بتلك المغامرات إلى مجرد نماذج لجمود الفكر واعوجاج السلوك جميعا . ولا مندوحة على أية حال عن التنبيه إلى أن ذلك لابد أن يفسر بواحدة من اثنتين :

إما أن محمود البدوى يرفض - من حيث هو كاتب - استيعاب طبيعة المرحلة مؤثرا الإثارة الهامشية كنتيجة سريعة مؤكدة ، وإما أنه لم يعرف أن للأدب مضمونا نحدده بوصفه قيمة اجتماعية (أو حتى خلقية) ، بالرغم من إيماننا بأن ذلك المضمون مع الشكل إنما هو شىء واحد تكرسه القيمة على طول الخط ، وبالقدر نفسه تقبل تلك القيمة بأن تتضمن أبعادها الجمالية ظلالا من الجنس .

- ٣ -

وتظل أعمال السبعينات لمحمود البدوى جامعة لكل تلك الملامح ، ومن أوائل ما ظهر له منها « **صقر الليل** »سبع عشرة قصة[١٥] ثم« **السفينة الذهبية** » متضمنة سبع عشرة قصة أيضا[١٦]

والمجموعتان تخلوان من القُصيصات ، بل تتضمنان قصصا قصيرة طويلة بعض الشىء - وهذا ضرب من التطور - أكدته الأعمال التى صدرت فى نهاية السبعينات كمجموعة « **الباب الآخر** »[١٧] ، وإن كنا نرى فى مجموعة « **الجمال الحزين** » التى صدرت فى الكتاب الماسى تحت رقم (٥١) قُصيصة وحيدة بعنوان « **إكسير الحياة** » وتقع فى صفحتين ناقلة أحد مشاهد الأفلام المصرية .. مريض بالرئة يقابله صديقه مصادفة ، وبعد أن يفحصه يكتم عنه طبيعة مرضه ويقدر بقية حياته بثلاثة أشهر ، ويعلم منه أنه سيعقد على سميحة بعد خمسة أشهر .. أى أن « **إنقاذ** » عملية الزواج مكفولة ، إلا أنه يلتقى به بعد أسبوع - مصادفة أيضا - فيؤخذ لأمرين أحدهما أنه كان بادى الصحة ، والثانية أنه تزوج فنجا من دائه « **فقد كانت سميحة زوجته تبتسم له ابتسامة مشرقة فيها الأمل والحياة** »[١٨] .

ويبدو أن التكنيك القصصى عنده لم يتقدم كثيرا فى هذه الحقبة برغم الإطالة التى أشرنا إليها ، والتى لم تفسدها الأوصاف المتزاحمة تحت وطأة تصرفات الشخصية غير المحتملة الوقوع وغير المحسوبة أحيانا . والحق أننا لم نعرض لقصيصة إكسير الحياة إلا لنسأل البدوى أو نتساءل : ترى إذا كانت القصة فنا تسعى إلى تقديم أحد قطاعات الحياة ، هل يمكن قبول كل قطاع فيها متى توفرت شروط إبرازه فنيا ؟

سؤال يكثر فيه الجدل ، غير أن البدوى وراء الإجابة عنه يبدو من أنصار أن يكون الفنان حاطب ليل ، ومن ثم يفقد بسهولة القدرة على توفير الشكل الذى يحمل مضمونا ما . ومن جانب آخر تتهاوى كل قصصه التى يمكن وصفها بالطبيعية Naturalism ، أى التى تنسخ من الطبيعة بدائلها أو معادلات الموضوع المناسبة .

واستنساخ الطبيعة على أية حال لا يعنى إلا تدنيا فنيا ، كما لا يؤدى إلى إبراز الأهداف التى لا يعنيها - لتبرز - إلا روح الابتكار والخلق المرتبط أبداً بقدر كافٍ من التبرير والصدق .

ومع ذلك فنحن لا نسلب محمود البدوى روح الخلق عنده ولاقوة الابتكار لديه . فهو شئنا أو لم نشأ قصاص كبير ، وتضعه بعض الأقلام المتحمسة له فى مقدمة قصاصينا المرموقين ، وعند فؤاد دوارة أحد « أفضل خمسة كتاب قصة قصيرة فى أدبنا الحديث »[١٩] فقد نجح فى أن يعطى القصة القصيرة القوة الجمالية التى يتسم بها أى عمل أدبى يمكن أن يعد غاية فى ذاته ، طالما قبلنا مبدأ تزويق الظواهر التى لا يمل الناس استنفاد دورها فى الحياة الفنية .

وليس كمحمود البدوى كاتب قصة يعيد باقتدار كل ما استنفد دوره لا فى الحياة الفنية فحسب ، وإنما فى مطلق الحياة أيضا . وإن يكن هذا الحكم لا يخلو أحيانا من ظلم إذا قبلنا المبدأ الثانى وهو أن الفن قد يعتمد النمذجة إلى الحد الذى يسمح بالتكرارية وضيق الأفق ، وذلك بتركيز الانتباه على وقائع ، حتى ولو كانت شهوية يسفر عنها النموذج الدون كيخوتى .

وأهم النماذج عند البدوى نوعان : قصصه الدون كيخوتية ، التى أطلنا الوقوف عندها فرأيناها وردية الألوان ، تثير العواطف وتلفت برشاقة سردها واعتماد المفارقة فيها .

والنوع الثانى قصصه الريفية ، وهذه تكشف القناع عن بدايات حياته فى الريف الصعيدى وتأثره بحوادث يبدو من تحليلها أنها بهرته أو

شدته منذ **الصغر إلى عنفها** ، وفى المقابل سلاسة الحوادث فى المدينة ، وطرافتها أو سهولتها على النحو الذى يكون العنصر الأجنبى ـ وبخاصة إذا كان امرأة مثل كارولين ومارى وسونيا ـ هو المقابل لأمينة وسعاد وسعدية وزهرة على طول الخط ، واستبدال ملهى أمبريال وكوين رود وهونج كونج وطوكيو ـ مثلا فى هذه الحال ـ بالمعدية والمجذاف وشاطىء النيل والريحانة والقاهرة أمراً وارداً ولا مشاحة فيه .

فى النوع الأول لا ينظر البدوى إلى الحياة من جوانبها كافة ، وإنما يحصر نظرته فى الجانب الشهوى ، ويخلى هذا الجانب من أى نبض فكرى إلا حين تتسلل إليه صور الحرب . وهكذا يصبح خياله المثقل بزخم الجنس شفيفا عاقلا يزن الأمور باللعنة أحيانا وبالنقد الموجه أحيانا أخرى ، مبتعدا ماشاء له الابتعاد عن جوع مارى أوكارولين صاحبة القبلات المحمومة والشعر الأشقر المنهدل .

ويغلب على هذا النوع من القصص الطول النسبى ، والخروج بالقصة القصيرة فى معناها الدقيق إلى الرواية القصيرة ، أو إلى الرواية الملحمية التى ارتفع عددها فى مجموعته « **صقر الليل** » وفى القصة نفسها التى تحمل عنوان المجموعة ، وكذلك فى « **سونيا الجميلة** » و « **رحلة إلى بحر الزمرد** » .

فى « **سونيا الجميلة** » لا يتعدى البدوى حدود قصص المغامرات التى جرت فى مدن مصر وبين غرف البنسيونات والشقق المفروشة . ولم يأت فيها ـ من جهة النوع ـ بأى جديد ، بل فقدنا الجانب الإنسانى بإسقاطه ذكر الحرب ووجهة نظره فيها جميعا .

على أنه يستعيض فى تلك القصة ذات التفصيلات المتشابكة بنماذج بشرية تركت بمفردها للمقادير حتى يهبط عليها البطل لينفخ فيها من روحه ، فتتحرك وقد تهيأت نفسها للسقوط ، والمؤلف نفسه لا يدعها ـ حتى لوكانت ذات تكوينات خاصة كسونيا ـ تملك زمام أمرها ، وكأن هونج كونج خدرتها بأرصفتها وحدائقها وبنوكها وترامهاذى الطابقين . فسونيا ذات الملامح الشرقية تترجم إلى الإنجليزية ـ فى موقف مفتعل ـ كلاما عربيا زل به لسانه ، ثم بعد مجموعة المصادفات يعرف أنها تدرس فى قسم اللغات الشرقية بجامعة موسكو ، وأنها قادمة من نيودلهى وستمكث عشرة أيام لدى صديقة لها فى هونج كونج قبل أن تسافر إلى برلين فموسكو لإنجاز بحث عن « **الحالة الاجتماعية فى جمهورية مصر العربية والهند** »[٢٠] .

كل شىء إذن مهيأ لمعركة دون كيخوتية يشهدها شارع شانغهاى بكولون حيث تنزل سونيا ، لكنه يؤثر أن ينقل ساحة المعركة إلى الفندق ـ فتلك آفة لديه ـ ويستبدل بالفندق بلا منطق مقبول إلا فى حدود الثرثرة الوصفية مواضع أخرى ـ فى أحدها أثار غيرة سونيا حينما حيّا مداعبا إحدى المضيفات اللاتى خدمنه فى الطائرة ، **مصادفة** ! ـ أدرك أنه أسر تماما سونيا !

ولكن .. جارته كارولين الألمانية تدخل فى تخطيطاته فجأة بعد التقائها به مصادفة فى سنترال رود ، ثم تنام فى فراشه نصف عارية مشبوبة بكل أنوثتها ـ كما يقول ـ وإذ تصحو وهى لا تزال مستلقية فى قميصها الحريرى ينعشها بقبلاته ثم يوصلها إلى الباب لتراها سونيا القادمة فى صورة خليفة يتسلح بصولجان الجمال .

« **ولما شاهدتنا صدمها المنظر ، وتراجعت مضطربة ، وارتدت مسرعة إلى السلم .. وسمعت وقع خطواتها ، وأنا أعصر قلبى** »[٢١] .

نهاية فاجعة ، ولكنها تناسب الدون كيخوتية المتورمة عنده ، والتى ما فتئت تلح عليه وهو يكتب قصة « **الغضب** » مع فروق طفيفة يمكن قبولها على أساس أنها أساليب مختلفة يقصد بها إيهامنا بواقع يرفضه الواقع بأى مقياس .

وأخشى أن يكون هذا « الصنيع » هو خصيصة قصص السبعينات بوجه عام ، ومَنْ منا لا يبحث عن أى مضمون فكرى فى أى عمل أدبى ؟

فإذا افتقدنا هذا المضمون مع العجز الكامل عن الإقناع المنوط بالسرد ووصف المواقف ، واجهنا العراء حتى فى وجود خلفية تدثرها الخضرة وترصعها الزهور ، لأن ذلك يعنى ببساطة عدم وجود موضوع أو ـ على الأقل ـ تلاشى الموضوع فى تشعباته المتشابكة .

وبإعادة النظر فى هذا النوع القصصى إلى مجموعتيه الأخريين « **الباب الآخر** » و « **مساء الخميس** »[٢٢] يظهر لنا أن محاولة البدوى إخفاء بعض المعانى الاجتماعية فى قصص هذه المرحلة لم يسفر عن تطور فعلى فى فهمه العالم ، ولم ينتفع بمعارف الستينات التى كانت تعد بالكثير ـ ولو سياسيا على الأقل ـ وكأنه كان يريد أن ينبه بطريقة عملية إلى أن المرحلة كانت مرحلة رواية ، وأنه فى الخمسينات فعل بالقصة القصيرة كل ما يستطيع ليظل على طول الستينات يتحدى بها كل القوى المتضاربة فى الشارع المصرى .

وكان من الطبيعى أن تعترى البدوى بلبلة ، وأصابت هذه البلبلة فنه بصفتين متعارضتين . الأولى إتقانه النوع الثانى من قصصه ـ وسنرى ذلك وشيكا ـ والثانية تدنيه فى بعض القصص شكلا ومضمونا إذا أمكن أن نفصل بينهما حقيقة .

وذلك القصص المتدنى ـ وبعضه ينطلق من فهم ما للدور الاجتماعى للأدب ـ كقصته المطولة « **علاقة إنسانية** » ـ قد يحمل موهبة القاص ، إلا أنه لا يقنع فى جملته ويغمرنا فى صراعات تقوم دائما بين قوى غير متكافئة ، وإن يكن هو ـ كراوٍ أو لسان حال ـ المنتصر الأول والأخير .

والأمثلة كثيرة لن نعلق عليها ، منها « **الرسام الجوال** »[٢٣] التى قد تكون مجرد صورة قصصية بلا مضمون إطلاقا ، ومنها أيضا « **الصقر** »[٢٤] قصة الثأر والبطولة الملحمية التى تضيق بها أية قصة قصيرة ، وكذلك « **الباب الآخر** »[٢٥] عن مولد بغىّ وسقوطها ، و « **الجبار** »[٢٦] و « **الرنين** »[٢٧]

الأولى عملية سطو لا تتم على نجفة قيمة فى سقف أحد المساكن ، والثانية صورة قصصية تجرى حوادثها فى أحد الفنادق .

وفى مجموعته «**مساء الخميس**» يلقانا أكثر من عمل لا يتفق والسياق الاجتماعى للعصر، وأكثر من عمل قد يكون هروبا من جدلية العصر نفسه، أو قد يكون رجعة لأحلام لا تعنى كثيراً أو قليلا بالإجابة عن أى تساؤل فى أية قصة. ومن قبيل ذلك القصة التى تحمل عنوان **المجموعة**[٢٨]، فهى رغبة معتلة فى سيدة جميلة جمعته بها سيارة أجرة، ويوشك زوجها الشاب على أن يموت فى الطريق الزراعى إلى الإسكندرية.

وكذلك «**وقفة على الدرب**»[٢٩] قسمان يستغنى ثانيهما عن الأول الذى تقع أحداثه فى الطريق الزراعى إلى الإسكندرية أيضا، وهى تتشح بوشاح أخلاقى وتتسم برنة خطابية عالية.

ثم «**الغضب**»[٣٠] فاجعة فى قالب تهذيبى تتولى صنعه راقصة لم تمنعها نصائحها ودعاويها من أن تستسلم لإبراهيم المشرد المتعطل الذى سطا - فى أثناء احتراق القاهرة - على دكان الجواهر ليظفر بعقد ثمين!

و «**الأصابع العارية**» التى أودعها قيمة عن الإنسان الذى سيظل «**وحش الوحوش جميعا منذ فجر التاريخ.. منذ نيرون إلى القرن العشرين عهد الفرنسيين فى الجزائر، وهو وحش الوحوش**»[٣١] وكان يمهد لقتل ثرىّ يؤوى سيدة جميلة بعد استشهاد أبيها.

* * *

وتبقى القصص الريفية بالمفهوم الضيق للريف، ولسنا نعنى الريف الذى يظهر - عرضا - فى قصة مثل «**الونين**» و «**الأصابع العارية**» نفسها. وهنا - بصفة خاصة - قد نضطر إلى أن نعود إلى ما قبل السبعينات بالقدر الذى يكون ضروريا لنفهم صياغة البدوى على قاعدة التوحد الكامل بين الشكل والمضمون[٣٢].

واستناداً إلى هذا لا يكون موضوع القصة - أو موضوع كل قصة لدى البدوى - إلا مساحة مكانية زمانية لتشكيل فكره عبر شتى الظروف. ولابُدَّ من الاعتراف بأن هذا الفكر لم يكن من التشعب والعمق بحيث ينوع موضوعاته، وبحيث يحدّد مضموننا ما أو مجرد معارضة - أو موافقة - للصدام الذى وقع بين مصالح الفلاحين وانحراف القيمين عليه.

لقد انعكس ذلك على صياغاته، ومهما نقل فيها، وحتى لو اعتمدنا عشاقه من القراء - وهم كثيرون سواء كانوا محافظين أو ليبراليين - لابد من وصفها بالتجريدية والرمزية[٣٣] ثم بالتكرارية التى تعنى أنها غير متنوعة. فهى نموذجان، وإن شئنا الحصر الأدق نموذج واحد لم يتكرر كثيرًا وتمثله قصة «**المجذاف**» وما يعرض فيه للنهر والمعدية. ويمكن إخضاع قصته «**ساعة المحطة**» الواردة فى مجموعته «**غرفة على السطح**» لهذا النموذج، وقد استمد فكرتها من ذورة الحياة وإشراف الإنسان على النهاية حيث يقوى بريقه مؤذنا بالانطفاء الأبدى.

وثمة نموذج تردّد كثيراً ولم يكن فيه غناء كبير إلا حيث يعرض خطفاً للحرب أو لمطاردة المجرمين - وبعضهم مثالىّ - أو لمقاومة الإنجليز، حيث يقف عند الفئات المتوسطة والكادحة التى تمجد النضال الوطنى. فيختلط بقصص المدينة التى من قبيل «**الجريح**» فى الإسماعيلية، و «**امرأة على الجانب الآخر**» فى القاهرة.

ويمتاز النموذج الأول - لأن الثانى عادىّ جداً - بتخلصه من المقدمات الوصفية التى تبعدنا غالبا عن قمة الحدث، وبخاصة إذا كانت لا تقفنا على السبب أو الأسباب التى من أجلها تتتابع الأفعال. وهو يشارك كل قصصه - فى مختلف مجموعاته - فى عدم تقدم النهاية على البداية مع أن البدوى قادر فنياً - فى ظننا - على إغرائنا بالسرد والإجابة عن «**كيف**» التى ستطالعنا بين الحين والحين. ومن ناحية أخرى لا يعمد إلى «**الحركة**» السريعة الخاطفة التى تظهر غالبا فى قصصه التى اختار مسرحها الصين واليابان، أىّ أن الغالب على هذا النموذج الإيقاع البطىء نوعاً، والاتكاء على التحليل الذى قد يختل لعدم وجود شخصيات ثانوية تعمقه. وقد أخفقت نرجس بطلة «**العربة الأخيرة**» فى بلورة عقد يوسف النجار المشوه!

ولا نرى أن البدوى بذل الكثير ليتخلص من رواية قصص هذا النموذج بضمير المتكلم، فوقع بدوره فى أسر شخصية الراوى - وهذا كان ثابتا قارّا عند منطقة العزلة التى يصعب فيها رؤية الجماهير على حقيقتها، فلما أجبره الموقف على الخروج من قليوب والمناشى - مع الفدائيين - لم يفهم أن ذلك كان دفاعاً عن النفس أمام الموت، ومن ثم جعل الناس فى مثل عزلته. أو فلنقل لم يستطع أن يبيّن حقيقة فعالاتهم - مع أنهم كانوا متحمسين - فما كان من بطله إلا أن لعنهم أو تسخط عليهم كأنهم فى نظره لم يفهموا أنهم يدافعون عن بلدهم!

ولقد كان من الطبيعى - على كل حال - أن يطعم قصصه بأسباب من صراع مصر مع إسرائيل، إلا أنه لم يجد الكثير ليقوله. ولعل قصة «**الجواد والفارس**» فى إطار الظروف المتاحة - مع أن بطلها كان ممن شاركوا فى ثورة ١٩١٩ - هى أقصى مدّ وصل إليه فنه بوجه عام. ويؤدى الشيخ عبد الرحمن دوره المقرر له فى حرب الاستنزاف، ولم يكن يخلو مظهره من توتر وحماسة مؤثرين، ولاسيما وهو يطارد ببندقيته العتيقة - على ظهر جواد - الطائرة الإسرائيلية المهاجمة.

ومن الممكن القول هنا إن الوضع الاجتماعى المصرى وحياة الاقتصاد المصرى أيضا كانا من ضمن الأسباب التى حددت رؤية البدوى. ولعله أراد أن «يزعم» أن معظم المصريين - فى تلك المرحلة - لم يكونوا يملكون نصيبا فى حاضرهم، ولا استطاعوا أن يستثمروا المستقبل على نحو يثبتون فيه أنهم يحتاجون إلى ضعف ساعات العمل المقررة عليهم لكى يرتفعوا إلى مستوى الكارثة.

وإلا فما الذى كان يدفعه إلى التغرّب والارتماء فى أحضان روسانا وشرلوت ونحوهما، أو فى قصته «**جذوة فى الرماد**»[٣٤] يجعل البطل معتوها ويعشق طبيبته؟

وبعبارة أخرى يستخدم البدوى بعض الأدوات الفنية ـ وهى حيل فى صنعة القصة ويقاس نجاحها بحسن استثمارها ـ لبيان بعض وجوه الانكسارات الحياتية وامتداد الأزمه إلى بيوت الله نفسها(٣٥) بعد أن خرّبت النفوس وطُرحت إلى الحضيض بكثير من القيم ، ومن ثم يتخلّق عالم يصعب على البدوى فيه ـ بحق ـ أن يتعمّق النفس البشرية ويتعرف أسس مواقفها سياسية كانت أو اقتصادية .

ومن هنا نفهم سرّ رفضنا واقعية البدوى ، لأنها ليست واقعية ! صحيح أن الواقعية ترفض أن تقول الحق كله ، إلا أن مقدار الحق فيها يلزمنا بأن نحس أنها لم تقل سوى الحق ، وهنا تكمن مهارة الفنان الكبير . . .

وكان فى وسع البدوى أن ينتفع بأعمال قصصية دفعتها الأحداث إلى البروز كرواية «**الأرض الطيبة**» مثلا أو «**فونتامارا**» أو «**الأخوة كرامازوف**» أو «**أنا كارنينا**» أو حتى «إيفنهو» «ورجال فى القمر» ، وعلى الصعيد المحلى أعمال **تيمور** ـ روايات كانت أو قصصا قصيرة ـ ثم أعمال **نجيب محفوظ** و**يوسف إدريس** مع أنه لمع متأخراً فى حياة البدوى .

نقول إنه كان فى وسع البدوى أن ينتفع بمثل هذه الأعمال ، إلا أنه ـ فيما يبدو ـ أوصد الباب أمام نفسه . وعبثا يزعم بعد ذلك أنه تأثر **المازنى** أو **تشيكوف** أو بعض الأفذاذ من كتاب القصة والرواية ، ذلك أن طبيعة **قصصه** وأسلوب صياغتها ورسم الشخصيات فيها وأخذه بنظام معين فى تشكيلها بهدف عرضها العرض المناسب . . كلّ أولئك يعنى أن الآخرين كانوا فى سياقاتهم المختلفة فى واد ، وكان هو فى واد آخر ، وإن كنا نسلم بوجود قدر مشترك بينهم ، لم ينتفع هو ـ مع ذلك ـ بما كان يؤذن فيه بقاص عظيم ، كالموت وقضية المصير ، بل الجنس نفسه

فكيف تجاهل محمود البدوى الأوضاع الأدبية على عصورها المختلفة ، وكتب معظم قصصه ـ إن لم يكن كلها ـ متكئا على ذاته ؟

تُرى هل فعل ذلك الكبار من أمثال دوستويفسكى وهمنجواى وبلزاك ونجيب محفوظ ويوسف إدريس ؟

أين نضعه إذا أبعدناه عن هؤلاء وعن الطليعيين فى حياتنا من أمثال الغيطانى والطاهر وصنع الله .

أسئلة لا نملك إلا أن نتركها للزمن للإجابة عنها ، وأما نحن فلا نتصور أن محمود البدوى ـ على طول حياته ـ أتى بفن جديد .

• **هوامش**

(١) راجع : فى بيتى ٢٨ ، ٢٩ ط . المعارف ، رقم ٣٣ من سلسلة اقرأ . وقد ذهب فى توضيح فكرته إلى أن مثل ذلك البيت المذكور ـ وهو موجز الأداة سريعها ـ محصول مسهب باق ولا نصل فى القصة إلى مثله «إلا بعد مرحلة طويلة فى التمهيد والتشعيب وكأنها الخرنوب الذى قال التركى عنه فيما زعم الرواة : إنه قنطار خشب ودرهم حلاوة ! »

(٢) أصدرتها فى مايو ١٩٦٠ دار روز اليوسف ضمن مجموعة الكتاب الذهبى فى ١٦٢ صفحة

(٣) صفحة ١٢٨

(٤) ١٣٩ ، ١٤٠

(٥) ص ٤٧ فما بعدها

(٦) ليلة فى الطريق ١٤٣

(٧) ليلة فى الطريق ٥٣

(٨) تعتمد هذه القصة المفارقة أيضا ، ولكن ببعد بوليسى ، فقد تصيّد سعاد البطلة رجل هربت منه ، وبعد سطوها على جامع التبرعات فى قطار الزيتون ، قرأت فى اليوم التالى أن الشرطة قبضت على سفاح يتعقب النساء بالقتل بعد أن يقضى منهن وطره ، وكان هذا السفاح هو الرجل الذى تصيدها .

(٩) السلسلة ، ٨ فى مجموعة عذراء ووحش .

(١٠) الشيطان ، ٢٤ فى المجموعة نفسها

(١١) فتاة من جنزا ، ١٤١ المجموعة نفسها

(١٢) تذكار ١٠١ المجموعة نفسها . والتذكار زجاجة نبيذ جلبها لإيرين زوج توفاه الله فكانت من نصيب شفيق ضجيعها الذى اختارت .

(١٣) عدد ٢١

(١٤) عدد ٢٨

(١٥) أصدرتها مؤسسة أخبار اليوم ١٩٧٠ فى ١٤٧ صفحة .

(١٦) صدرت عن دار الشعب سنة ١٩٧١ فى ٢٢٢ صفحة .

(١٧) عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٧٧ فى ٢٠١ صفحة .

(١٨) صفحة ٥ ونلاحظ بصفة عامة أن محمود البدوى حاول فى هذه القصيصة أن يقدم بناء متماسكا ، وآية ذلك ـ إذا أسقطنا المصادفتين ـ إحكام خيوط القصة على أساس وجود علاقات لم تنفصم قط .

(١٩) فى القصة القصيرة ٣٢ (الألف كتاب رقم ٦٢٧) .

(٢٠) صقر الليل ٤٣ .

(٢١) السابق ٥٩ .

(٢٢) الكتاب الماسى عن الدار القومية للطباعة والنشر .

(٢٣) راجع مجموعة الباب الآخر ١٨٤ ـ ٢٠١

(٢٤) السابق ١٥٨ ـ ١٧١ .

(٢٥) السابق ١٤٠ فما بعدها

(٢٦) السابق ١٠٦ فما بعدها

(٢٧) السابق ٥٦ فما بعدها

(٢٨) مساء الخميس ١٦ ـ ٢٥

(٢٩) نفسه ٣ ـ ٩

(٣٠) نفسه ٢٦ ـ ٣٧

(٣١) نفسه ٨٤

(٣٢) يصعب ذلك فيما أصدره قبل «العربة الأخيرة» عام ١٩٤٨ بالرغم من وجود بعض القصص الناجحة فنيا وفكريا .

(٣٣) تحسن مراجعة قصتيه «الأعمى» فى «رجل» التى أصدرها سنة ١٩٣٦ و «فى القرية» التى وردت ضمن مجموعته «الذئاب الجائعة» والتى وظف فيها ـ ربما لأول مرة ـ القرية أو الحقل فيها بصفة خاصة لإبراز عنصرى القوة والخصوبة فى عملية استمرار الحياة !

(٣٤) غرفة على السطح ١٤٧

(٣٥) نشير هنا إلى قصته «الجبار» الواردة فى مجموعته «الباب الآخر» ص ٥٦

القصة القصيرة

عند نجيب محفوظ

حلمى بدير

١ -

يعرف القارىء العربى - وغير العربى على نطاق ضيق - نجيب محفوظ كاتباً روائياً ليس غير فقد شهر برواياته بدءاً من «القاهرة الجديدة ١٩٤٥» وانتهاء برواية «الباقى من الزمن ساعة ١٩٨٢ ج١». وكان قد بدأ حياته الأدبية بروايات تاريخية ثلاث تمثل بداية انصرافه إلى هذا الفن وعكوفه عليه بعد تردد بين الأدب والفلسفة طال فترة لابأس بها فى بداية حياته الفكرية ..[1] .. وقد عرفه الباحثون المتخصصون كذلك بهذه الشهرة على الرغم من علمهم بكتاباته فى القصة القصيرة، بل غزارة انتاجه فيها بالقياس إلى من شهر بها فحسب، كيوسف إدريس - على الرغم من مشاركاته الروائية الكثيرة فى «العيب» «والحرام» «وقصة حب» و«البيضاء» و«رجال وثيران» «ونيويورك ٨٠» وغيرها - ومحمود البدوى وأمين يوسف غراب ويحيى حق وغيرهم ..

ويبدو أن الفترة الزمنية الطويلة التى تفصل بين أول مجموعة لنجيب محفوظ - وهى - (همس الجنون ١٩٤٤) - والمجموعة الثانية (دنيا الله ١٩٦٣) فضلا عن غزارة إنتاجه الروائى خلال هذه الفترة التى تربو على عقدين (عبث الأقدار - رادوبيس - كفاح طية - القاهرة الجديدة - خان الخليلى - زقاق المدق - السراب - بداية ونهاية - بين القصرين - قصر الشوق - السكرية - اللص والكلاب - السمان والخريف) وتعرف القارىء عليه خلال هذه «الفترة الروائية» الطويلة - هى التى تركت هذا الأثر الباقى عن «روائية» فن محفوظ دون غيره ..[2] يضاف إلى ذلك وسائل الاعلام المختلفة التى قدمته مؤلفاً «للثلاثية» و«القاهرة ٣٠» (القاهرة الجديدة) و«اللص والكلاب» و«السراب» «وبداية ونهاية» فى أعمال سينمائية فعرف لدى «جمهور مشاهد» فى نطاق واسع، بعد أن ضاقت دائرة «الجمهور القارىء» أمام هذا الزحف المرئى فى أبعاده الثلاث (المسرح والسينما والتلفزيون).

والوقوف على عناوين مجموعاته - «همس الجنون ١٩٤٤» و«دنيا الله ١٩٦٣» و«بيت سيء السمعة ١٩٦٥» و«خمارة القط الأسود ١٩٦٩» و«تحت المظلة ١٩٦٩» و«حكاية بلا بداية ولا نهاية ١٩٧١» و«شهر العسل ١٩٧١» و«الجريمة ١٩٧٣» و«الحب فوق هضبة الهرم ١٩٧٩» و«الشيطان يعظ ١٩٧٩» - يجعلنا نحاول التأمل فى دلالة الاختيار من داخل كل مجموعة .. ودلالة التسمية من حيث مضمون العمل أولاً، ثم من حيث اقتران التسمية بالمرحلة التاريخية التى صدرت فيها المجموعة، على أساس أن الأدب العظيم يصدر بتلقائية تعبيرية فى المقام الأول - عن وعى بهذا أو بغير وعى - وأنه يسوق - حتما - إلى تفسير ما، لمرحلة ما، من مراحل حياة الفرد والكيان الاجتماعى على السواء.

وفضلاً عن مجموعة القصص غير المنشور فى بدء حياة كاتبنا الفنية ؛ فإن الجهد الأول الذى قدم منه بعضَ المنتقيات ـ الجيدة فى ظنه ـ فى مجموعته الأولى ، يمثل ـ فى تصورى ـ مرحلة التجريب الأولى فى حياته ، وهى مرحلة يبدو فيها جهد الاختيار بين «الإبداع» و الكتابة النقدية» أو بين «الأدب» و «الفلسفة» ـ بحكم دراسته الجامعية . .

وهذا الإنتاج الأول الذى حاوله فى نهاية الثلاثينات لم يكن يعوزه عامل «الثقة» فى «القدرة» الفنية فحسب ، بقدر ما كان فى حاجة إلى الثقة فى طبيعة الأرضية الفنية التى يمكنه الارتكاز عليها فى هذا المضمار ، فالثلاثينيات كانت مرحلة متوسطة بين نشأة الفنيين القصص القصير والرواية ، وكان صراع الاستمرار لايزال قائماً فضلاً عن «جهد التجويد» . ولم تكن المحاولات الأولى فى «مدرسة الحقائق» قد وجدت لها جمهوراً مشجعاً ، أو بمعنى أدق لم يكن ذوق الجمهور القارىء قد استساغ ترك «غنائية القصيد» الموروث ، إلى واقعية فن جديد ، يتخذ من الإنسان العادى نموذجاً له ، ويصطنع لغة العامة ـ أحياناً ـ أسلوباً حوارياً له ، ومع ذلك فإن حصراً بيبلوجرافياً لقصص نجيب محفوظ قبل مجموعته همس الجنون[3] يعطينا عدداً لافتا من القصص التى نشرها نجيب محفوظ من سنة ١٩٣٢ إلى سنة ١٩٤٦ تقريبا . وقد وصلت هذه القصص فى مجموعها إلى أربعة وسبعين قصة قصيرة ، قضى بعدها فترة طويلة ـ نسبيا ـ من حياته ـ عقدين تقريباً ـ قبل أن يعاوده الحنين إلى القصة القصيرة مرة أخرى . .

واختيار الكاتب لعنوان إحدى قصصه ليكون عنواناً للمجموعة تقليد مسبوق ، لايمثل دلالة فنية سوى وقوف المؤلف عند عنوان دال ، يحاول به جذب انتباه القارىء إلى قصة ما . ونحن نلاحظ أن بعض المجموعات قد حملت عنوان قصتها الأولى على الرغم من أنها قد لا تكون أفضلها ، أو أقدمَها تأليفاً ، أو أحدثها باعتبار آخر . . مثل مجموعة «همس الجنون» و «دنيا الله» و «تحت المظلة» و «حكاية بلا بداية ولا نهاية» و «شهر العسل» . . كما أن مجموعة «الشيطان يعظ» لا تحمل عنوان إحدى قصصها وإنما عنوان مسرحية من فصل واحد تنتهى بها .

ولا جدال فى أن نوعية انتقاء العنوان توحى بدلالة ما يصطرع فى ذهن الكاتب من أفكار ، وهى أفكار فى حاجة إلى أن تطرح للبحث ، وفى حاجة إلى تفنيد وترتيب ـ أحياناً ـ وتنسيق مع غيرها ـ فى أحيان أخرى . وكما نلحظ نضجاً كبيراً فى «رؤية» الكاتب لواقعه ، وهى رؤية تتضح من المقارنة ـ فى مجال الإبداع الروائى الذى حظى بقصب السبق فى مجال الدراسات الأكاديمية وغير الأكاديمية حول نجيب محفوظ ـ بين روايته الاجتماعية الأولى «القاهرة الجديدة» وروايته الأخيرة «الباق من الزمن ساعة ج١» ، نلحظ تطوراً نحو تكثيف دلالة العنوان . وانتقال من «المباشرة» إلى «غير المباشرة» ، أو بمعنى آخر اللجوء إلى العنوان الذى يعطى دلالة أعمق ، يمكن أن تتنوع من حيث النظر إلى العمل الفنى نفسه ، ومن حيث ما يثمره لقاء «المتلقى» «بالمبدع» ، لتصبح طبيعة ثقافة ووعى المتلقى عاملاً من عوامل اكتشاف جوانب جديدة من الإبداع «المضمونى» أو «البنائى» فى العمل الواحد . . نجد ذلك فى انتقال نجيب محفوظ من «المباشرة» فى «همس الجنون» و «ودنيا الله» إلى «الإيحائية الدالة» فى «بيت سيء السمعة» أو «الشيطان يعظ» .

وما ينسحب على عناوين المجموعات ، ينسحب أيضا على عناوين القصص ، على أساس أن الأولى جزء من الثانية ، وعلى أساس أن العنوان فى الحالين جزء من «تكوينات الأفكار» الداخلية ، وبمعنى آخر فإن العنوان هنا وسيلة لإعانة «المتلقى»[4] أو تقريبه من عالم الكاتب .

ويتضح من بعض قصص المرحلة الأولى ـ مرحلة التجريب ـ مدى «التقريرية» فى معالجة بعض القضايا ، ومدى تفتح الكاتب ـ عن وعى ـ على حركة مجتمعه من ناحية ثانية . .[5] ، وكلاهما من سمات مرحلة التجريب عند كاتبنا حتى فى مقالاته الأولى ورواياته ، بينا نجد نوعاً من الاندماج بين العنوان ومحتوى الأفكار فى قصص المرحلة الوسطى والمرحلة المتطورة التى تمثل إنتاج السنوات الأخيرة . ويميل نجيب محفوظ إلى أسلوب «الإضافة فى اختيار عناوينه ، من مثل : **همس الجنون ـ دنيا الله ـ نكث الأمومة** ، وتلك ظاهرة تصاحب أعماله الأولى ، فى قصص مثل : **ثمن الضعف ، أدلة الاتهام** ، وأعماله الأخيرة : **نور القمر ، أهل القمة ، صاحب الصورة ، أهل الهوى** ، وإن كان الاتجاه نحو استخدام «**الجملة الكاملة**» مثل «الشيطان يعظ ـ موجود أيضاً منذ البدايه فى : **تبحث عن زوج** (١٩٣٧) ، **غاب القط** (١٩٤٢) .

وعلى الرغم من الانتقال فى عناوينه بين «المباشرة» أو «التقريرية» و«غير المباشرة» أو «الإيحائية» ، إلا أن نجيب محفوظ لم يجنح إلى استخدام الكليشيهات الرومانتيكية التى كان قد شاع استخدامها فى القصص القصير أو الطويل ، فى مرحلة ما بين الحربين ، واستمرت حتى منتصف الستينات على وجه التقريب ، وهى كليشهات تفقد «المتلقى» الإحساس بالجدية فى العمل الفنى ، والشعور بأنه أمام بعض الحكايات المخترعة . . التى لا تنبع من واقع يحيط به أو يتعامل معه .[6]

وقد تنوع حجم القصة القصيرة عند نجيب محفوظ تنوعاً يتراوح بين قصر يصل إلى أربع صفحات (درج بعض الباحثين على حساب حجم القصص بعدد كلماتها) ، وطول يصل إلى سبع وتسعين صفحة ، كالفارق بين «**بدلة الأسير**» (همس الجنون) و «**حكاية بلا بداية ولانهاية**» . وهذا التنوع لا تتسم به مرحلة من مراحل حياته الأدبية ، ولكنه تنوع صاحب حياته كلها منذ محاولاته التجريبية الأولى ، حتى محاولاته التجريبية الناضجة الأخيرة ، مع ملاحظة أن إنتاج نجيب محفوظ يتسم بالتجربة المتجددة مع كل مرحلة من مراحل إبداعه ، وهذا ما أتاح الفرصة أمام الاتجاهات التقليدية فى الأعمال النقدية لتجد طريقها إلى إنتاجه ، بين تفسيرات اجتماعية أو تاريخية أو فلسفية ، أو تقسيم مراحل إبداعه إلى مرحلة تاريخية وأخرى اجتماعية وثالثة نفسية ، أو تقسيم إنتاجه وفقاً لتيارات مذهبية أدبية أو إيديولوجية ، فهى رمزية أحياناً واقعية أحياناً أخرى بل رومانسية فى بعض الأحيان ، وهى يمينية مرة ، ويسارية مرة أخرى ، بل ماركسية فى غيرها . .

ولم يتدخل حجم القصة القصيرة عنده فى تركيبة مضمونها ، أو العكس ، فلم تكن طبيعة المضمون سبباً فى حجم القصة القصيرة عنده . وأظن أن هذا التنوع راجع إلى عدد من الأسباب قد يكون من بينها نوع وسيلة النشر ، فمن المعروف أن كل إنتاج نجيب محفوظ القصصى القصير نشر فى الصحف والدوريات قبل أن يجمع فى مجموعات ، وقد حظى الملحق الأدبى للأهرام بنصيب وافر من هذه القصص ، بل بعض الروايات بدءاً من بداية الستينات (نشرت ملحمة الحرافيش مسلسلة بمجلة أكتوبر ابتداء من العدد الأول لصدورها سنة ١٩٧٦) حتى «الباقى من الزمن ساعة» من أول يناير ١٩٨٢ إلى ٢ إبريل ١٩٨٢ (وقد أشار فى الجزء الأخير من هذه الرواية إلى تمام القسم الأول منها ويليه قسم ثان) .

وقد يرجع سبب ذلك التنوع إلى طبيعة المتغيرات المحيطة فى اتجاهاتها المتنوعة ، وقد يرجع - وهو الأكثر أهمية - إلى طبيعة الرؤية ، من حيث نوعيتها ومدلولها ، ومحتواها ، خصوصاً أن رؤى نجيب محفوظ تتكاثف فيها محصولات متنوعة تنبع من إدراك متميز لحركة الواقع بكافة أبعادها .

ومع ذلك فإن عدداً كبيراً من قصصه القصير الذى يصل فى مجموعه إلى حوالى المائة والخمسين (وهو ما نشر فى مجموعات فقط دون العدد الآخر الذى لم ينشر فى مجموعات ولم يعد إليه بتنقيح أو غيره بعد نشره أول مرة فى بداية مرحلة التجريبية الأولى) .. يتراوح بين العشر والعشرين صفحة وهو ما يميز طبيعة حجم القصة القصيرة عنده ، وهو ثبات لم يتأثر بأنواع القصص القصير القصير - أو ما يسمى بالأقاصيص - الذى عرف فى بعض أعمال بعض أعلامه الغربيين[7] وانتقل إلى عدد كبير من كتاب القصص الجديد فى مصر والعالم العربى ..

* * *

- ٢ -

ويلاحظ فى متابعة إنتاج نجيب محفوظ القصصى أنه يتنوع بين قصة قصيرة ورواية وفقا للمتغيرات التى تحيط به كإنسان يتعامل مع واقعه بوعى ، فنلحظ أن فترات الإبداع الروائى تختلف عن فترات إبداع القصص القصيرة .. فنجد أن القصة القصيرة عنده تزدهر على ثلاثة مراحل :

- مرحلة تجريبية أولى وتمتد بين سنتى ١٩٣٢ و ١٩٤٧ .
- مرحلة نضج ثانية وتمتد بين سنتى ١٩٦٥ و ١٩٧٣ .
- مرحلة تطور ثالثة وتبدأ مع سنة ١٩٧٩ .

ومن المتوقع أن نجد هذه المراحل الثلاث ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحركة الواقع الاجتماعى وحركة التاريخ ، وهو ارتباط يميز إنتاج نجيب محفوظ الروائى والقصصى على السواء . ولذلك نلحظ شدة تعاقب بعض الأفكار عليه وإلحاحها فى فترات هى - عادة - فترات مدّ فيما يتعلق بحركة المجتمع ، وهى أفكار لا يجدّ مناصاً من التعبير عنها سريعا فى هذا الشكل الفنى المسعف ، لأنها لاتحتمل انتظار الإبداع الروائى ، الذى يعبر - غالبا - عن إطار النضج الكامل لمجموع التفاعلات الحياتية اليومية . ولهذا فإن المراحل السابقة تتخللها مراحل الإبداع الروائى والطويل بين سنتى ١٩٤٥ و ١٩٦٥ وبين سنتى ١٩٧٣ و ١٩٧٩ ..

(هذا مع ملاحظة أن نجيب محفوظ بعد الخمسينات كان إنتاجه ينشر أولاً بأول ولم يكن ينتظر الناشر طويلا) . وتعبر القصة القصيرة عند نجيب محفوظ - مع ذلك - عن موقف فكرى يتكامل من خلال جزئيات بناء العمل الفنى جميعاً .. والذى يؤكد هذه الحقيقة أن نجيب محفوظ لم يحدث أن حكى لنا حكاية .. ولم يحدث أن شغل بحدث ما «لطرافة» أو «لغرابة» أو «لإمتاع» أو «لتسلية» أو «لتزجية وقت فراغ» ، فالحدث عنده جزء من بناء فكرى متكامل ، لا تكمن قيمته فى ذاته ، أو فى إطاره الخاص ، وإنما تكمن قيمته بالقياس إلى أحداث معاصرة ، أو إطار فكرى يحيط به . ولهذا فنحن نلحظ تدرجاً كبيراً فى «تكثف» الرؤية عند نجيب محفوظ من عمل إلى آخر ، بحيث تصبح الدلالة الفكرية - عنده - أكثر كثافة فى أعماله المتأخرة منها فى أعماله الأولى ، وهو ما نلاحظه من القراءة النقدية لبعض قصص «همس الجنون» مقارنة ببعض قصص «الشيطان يعظ» .

ولا ينتهى عذاب الإنسان وعناؤه فى قصص نجيب محفوظ ، وهو لا يستطيع أن يكتب فى غير هذا ، ربما إحساساً منه بالمغالطة الشديدة التى يرى غيره من الكتاب يقع فيها ، فهو يصور مأساة المحب الذى غدرت به «ذات الشعر الذهبى» ، ويحس بمسئوليته ككاتب لا «كلاعب أكروبات» هدفه التسلية وإظهار البراعة فى التعبير عن حكايات الصبية من المراهقين ..

ويمكن تتبع فكرة هذه القصص «**فلفل - همس الجنون**» ، «**دنيا الله - دنيا الله**» ، «**سوق الكانتو - بيت سىء السمعة**» ، «**أهل القمة - الحب فوق هضبة الهرم**» .. لنرى كيف تطور المحتوى الفكرى عند كاتبنا حول إطار واحد وهو «**السرقة**» ، نوعيتها وكيفيتها وتطور حركتها بتطور حركة المجتمع ، وموقف الهيئة الاجتماعية فى كل حالة على حدة ، وفوق هذا رؤية الكاتب النابعة من إدراكه الواعى بمحتوى السرقة فى «**فلفل**» من حيث هى قوت للفقراء ، ومن حيث هى تمرد يختلط فيه البعد الاجتماعى بغيره من الأبعاد فى «**دنيا الله**» ليتم التركيز على رعاية السلطة لها فى «**أهل القمة**» . (وهذا التعبير ينطوى على مغزى عميق عند نجيب محفوظ فى فترة شاع فيها تعبير «أهل الثقة» «وأهل الخبرة» .. وله قصة قصيرة مطولة تحت عنوان «أهل الهوى» نشرها على جزأين فى العددين الأول والثانى من جريدة «مايو» ! ؟) .

«**وفلفل**» أو «طه سنقر» صبى مقهى أبوه لص وأمه تسرق الدجاج .. «**وعم ابراهيم**» - فى «دنيا الله» ساعى فى مصلحة حكومية يستولى على رواتب الموظفين ويذهب إلى الإسكندرية مع «بائعة اليانصيب» .. لينفق الرواتب معها ويستسلم بعدها ليكون ما يكون .. وفى «**سوق الكانتو**» تنتقل «الجاكتة» من يد لأخرى - لتثبت - فى دورانها - «**اللص**» الحقيق ، وفى «**أهل القمة**» تتستر اللصوصية تحت «**قوانين الانفتاح**» وفى حمايتها ، ولا يتغير المحتوى فى كل الحالات وإن اختلفت مقاييسه ومعاييره الفكرية .

ونستطيع - بالمثل - أن نجد تمثل «الحلم» عند نجيب محفوظ واضحا فى بعض قصصه القصير ، كمهرب من واقع لا يحقق مثالية واحدة من مثاليات الدفء الإنسانى . (أنظر «زعبلاوى» ومغزى الحلم فيه ،

و «حنظل والعسكرى» فى مجموعة «**دنيا الله**» ثم «حلم» فى «**خمارة القط الأسود**» و «السماء السابعة» فى «**الحب فوق هضبة الهرم**» ثم تكاثف «الرؤية الفنية» فى «رأيت فيما يرى النائم»).

ولا يتوقف الإطار الفكرى عند كاتبنا عن النمو من مرحلة إلى أخرى، ويوضح نموه أبعاد نضجه، ونضج الرؤية الفنية عنده، لتتنوع بين مراحله الثلاث تنوعاً ثرياً بناءً.

وإذا كنا نطلق على المرحلة الأولى عنده «مرحلة تجريبية أولى» فلأنها شهدت البذور الأولى لأكثر أفكاره التى نمت بعد ذلك فى قصصه ورواياته..[8] وهو ما نجده فى هذه السياحة العريضه فى عالم القصة القصيرة، والتى وصلت فى مرحلة «همس الجنون» إلى حوالى أربع وسبعين قصة، عرك خلالها الكاتب الأفكار والأسلوب واللغة، وحاول أن يطوع أشكال القصة المختلفة لقبول محتوى فنى يريد التعبير عنه.. ولهذا فمرحلته الثانية والتى عادلها بعد عقدين من الزمان تظهر لنا كاتباً متمرساً للقصة القصيرة، يتعامل مع محتوى وشكل لا يقبله غير هذا النوع، وهى ـ أيضاً ـ مرحلة تجريبية وسط تسلم إلى مرحلة ثالثة، تبدأ بعد سنة ١٩٧٩ فى «الحب فوق هضبة الهرم» وقد اكتملت وسائل «التكنيك»، وتفوقت «الرؤية» على وسائلها.. وتدفقت بعض قصصه بقدر كبير من الوعى الفنى المتمرس.

ولا جدال فى أننا أمام كاتب «ينتمى» انتماء كلياً لمصر ولمجتمعه.. وهو ينتمى لأكثر أحياء مصر «القديمة»، وانتماؤه كلىّ يبدو كترنيمة حب فى مصر، تبدو فى كافة ما يكتب، رغم أنه أبداً لم يصرح مقرراً ذلك وقد تشرب «المصرية» منذ طفولته.. فملامح ثورة ١٩١٩ تبدو واضحة فى مخيلته فقد كان فى الثامنة من عمره وقتها.. وعرف الحزن على الموتى (فهمى فى الثلاثية) كما عرف الحزن على بعض الأحياء..

«وانتمائية» نجيب محفوظ فى قصصه القصير لا تتيح الفرصة «للمذهبية» كما تتيحها رواياته، وهى «انتمائية» لا تترك مجالاً لافتراض «الواقعية» أو «الرمزية» أو «الرومانتيكية»، إذا أنها «توظف» هذه المذاهب جميعها «كوسائل» لإبرازها، والعكوف على مضمونها ومحتواها ونماذجها.

«فدنيا الله» مزيج من خيال الرومانتيكية، ومرارة الواقعية، واستسلامية الرمزية.. فهى حلمٌ لعم إبراهيم أن ينعم بما ظل محروماً منه طيله حياته، مال وفتاة صفراء الشعر والمال ليس له فهو مجموع رواتب الموظفين فى شهر، والفتاة ليست له فهى لغيره وقتما تريد. وهو حلم يتحقق دون نظر لعاقبة، وهى واقعية مرة مسَّت حياة عدد كبير من الأفراد يتمثلون فى الموظفين الذين ضاع منهم راتب شهر وكيف تكون حياتهم بسبب ذلك، بل ما يمكن أن يترتب على ذلك لعدد من الأشهر. وهى مرة كمرارة حياة «عم ابراهيم» ومرارة حياة الصبية بائعة اليانصيب والجسد، وهى مرارة تعقب الحياة القاسية لهذا السارق الذى كان كل ذنبه أن أراد أن يعيش بعض الوقت فى أخريات أيامه، فلم تتح له الحياة هذا إلا من خلال السطو على أملاك الغير، المال، والفتاة. وهى استسلامية الرمزية كحياة عم إبراهيم.. والرمزية هنا تثيرها كلمات قالها بعد أن دخل مسجد أبى العباس.. وصلى ركعتين تحية للمسجد «ثم

جلس موليا وجهه نحو الجدار. كان يعانى حزناً جليلاً ويأساً رائعاً وناجى ربه هامسا: «لا يمكن أن يرضيك ما حصل لى ولا ما يحصل فى كل مكان. صغيرة وجميلة وشريرة أيرضيك هذا؟. وأبنائى أين هم.. أيرضيك هذا؟. والعالم يطاردنى لا لشىء إلا أننى أحبك فهل يرضيك هذا؟. وأشعر وأنا بين الملايين بوحدة قاتلة.. أيرضيك هذا؟.» وأجهش فى البكاء. ولما أخذ يبتعد عن الجامع فاجأه صوت ينادى «عم إبراهيم» فالتفت مندهشاً بلا إرادة فرأى جباراً يتقدم منه فى ظفر وتشف فأدرك من منظره أنه مخبر فتوقف مستسلماً. قبض الرجل على منكبه وهو يقول:

ـ أتعبتنا فى البحث عنك الله يتعبك.

ولما وجده ـ وهو يسرقْ أمامه ـ مستسلماً محمر العينين قال:

ـ تقدر تقول لى ماذا دفعك إلى تلك الفعلة وأنت فى هذا العمر!؟

ابتسم عم ابراهيم، ثم رفع أصبعه إلى فوق وهو يغمغم:

ـ الله..

ندت عنه كالتنهدة».[9]

هذه الكلمات تقلب المحتوى السابق رأساً على عقب، وتترك عدداً من علامات الاستفهام الكبيرة التى تحاول تفسير كنه الحدث، ودلالته.

ولا شك أن هذه «الانتمائية» تكمن وراء تعدد التفسيرات للنص الواحد، حيث تتمثل رؤية من نوع ما لكل متلق مهما تباينت المنظورات النابعة من طبيعة الثقافة والتفكير، ولهذا فلا نستطيع إزاء أعمال نجيب محفوظ أن نجزم بتفسير دون آخر، خصوصاً فى الأعمال التى تتناولها المرحلة الثالثة من مراحل إبداعه القصصى.

وتكمن «الانتمائية» الصادقة وراء انتفاء عبثية المحتوى أو اختيار النماذج أو المفردات. نجد ذلك فى البحث عن «زعبلاوى».. حيث يبدأ البطل فى البحث عنه، لأنه «ولى صادق من أولياء الله، وشيال الهموم والمتاعب»، ويقوم بسؤال:

- الشيخ قمر بخان جعفر. وهو شيخ من رجال الدين المشتغلين بالمحاماة الشرعية.. ترك الحى وأقام بجاردن سيتى.. ومكتبه بميدان الأزهار.
- صاحب محل لبيع الكتب القديمة الدينية والصوفية.. وكان قميئاً ضئيلاً كأنه مقدمة رجل بربع البرجاوى.
- شيخ حارة الحى.
- حسنين الخطاط بأم الغلام..
- الشيخ جاد الملحن المعروف بالتبكشية.
- الحاج ونس الدمنهورى بحانة النجمة بشارع الألفى.

ينتمى كل من يمر بهم البحث إلى الدين بشكل أو بآخر، فهم إما «شيخ» أو «حاج».. ولكنهم «متفعون» بالدين فحسب، فالأول يتحول إلى «جاردن سيتى» «وميدان الأزهار» ليتجر فى الفتاوى والقضايا الشرعية، ويتاجر الثانى فى علوم الدين والتصوف، والثالث شيخ «يعرف»، ولكن معرفته لا تتعدى تتبع أحوال الناس فى «الحارة»، ويتاجر الرابع فى اللوحات الدينية يخط «أسماء الله» «والرسول»، والخامس «شيخ» فى «الألحان».. والسادس «حاج» ثرى يؤدى طقوسه كل ليلة فى «حانة».. وهم جميعاً ينتمون سكناً

وولاءً لمصر القديمة : خان جعفر ، ربع البرجاوى ، أم الغلام ، التمبكشية . شارع الألفى . وهم ـ جميعاً ـ لا يستطيعون تقديم العون لصاحبنا ، لأنهم لا يملكون تقديمه . وهم ـ جميعاً ـ يظنون أنهم يعرفون أين « زعبلاوى » . وهم ـ جميعاً ـ يدلون صاحبنا على مكان لا يعثر عليه فيه . و « الحاج ونس » هو الوحيد الذى يراه زعبلاوى ، لا يلتقى به الا وهو فى حالة سكر تام . كما أن « الحاج ونس » لا يحادث إلا من يشاركه الشراب .. ولا يحضر « زعبلاوى » سوى فى غيبوبة « سكر » البطل . ولكن زعبلاوى يشفق عليه ، فلا يرى البطل ما يراه إلا وهو فى حالته تلك ..

وليس فى قصة كهذه حدث ، كما أنها ليست قصة « مخترعة » هدفها « التسلية » . وليس لها « نموذج بشرى » لا نعرفه ، ولا نراه يعايشنا .. ومع ذلك فلا نستطيع أن نتفق على مغزاها أو مدلولها . وهى قابلة لأكثر من تفسير ، وهى « واقعية » ، « ورومانتيكية » « ورمزية » « ووجودية » بل « عبثية » . ويستطيع كل متلق أن ينظر إليها من هذا المنظور أوذاك . ويستطيع من خلالها أن يطرح أكثر من سؤال ، وأن يبحث عن أكثر من إجابة .

والرمزية وحدها لا يمكن أن تكون تفسيراً لعالم نجيب محفوظ فى قصصه القصير على وجه الخصوص . ولنامن نماذجه ما يؤكد أن مفهوم « الرمز » وحده لا يصلح مدخلاً لعالمه ، يمكن تفسيره من خلاله . وأظن أن البديهية الأساسية فى مجال « الرمز » أن يكون هناك « اتصال » بين « المتلقى » والمبدع » وأن تكون وسيلة الرمز واضحة للطرفين ، بل أن تكون « المرموزات » معروفة بينهما على الأقل . أما أن يترك « المحتوى » للاجتهاد المختلف من متلق لآخر ، فذلك أمر يفضى إلى ضبابية لا تحلها الرؤية الرمزية ، من قريب أو بعيد .[10]

ولعل الموقف من « المذهبية » بالنسبة للقصص القصير هو الذى يحدونا إلى الأخذ « بالانتمائية » ، لا باعتبارها العوض عن اتجاه من الاتجاهات المذهبية ، ولكن على أساس من اتساع دائرة الإحساس بالواقع المعيش ، وشمولية النظرة النقدية لهذا الواقع ، وتعدد وسائل التعبير عنه ، بدرجة قد تتساوى فى العمل الواحد .

وأهم ما يمكن أن نتوقف عنده فى قراءتنا لقصص نجيب محفوظ القصير فى المرحلة الثانية ، قصصه « سوق الكانتو » و « سائق القطار » من مجموعته « بيت سىء السمعة » .. ثم « تحت المظلة » من مجموعته « تحت المظلة » و « تحقيق » من مجموعته « الجريمة » . وهى مجموعة تشمل بدء المرحلة الثانية سنة ١٩٦٥ ، وانتهاءها عنده سنة ١٩٧٣ .. وهى كذلك مجموعة يحتاج تأملها إلى قدر كبير من التركيز والتأمل ، وقدر أكبر من الوعى « بانتمائية » نجيب محفوظ الواعية بواقعه .

فنى « سوق الكانتو » نعرف « حسونة » و « رمضان » و « شنكل » و « عطية الحلوانى » و « عبدون الرفاء » و « الوجيه » . والقصة تدور حول « جاكتة » تذكرنا « بمعطف جوجول » . يسرقها « حسونة » من « شنكل » ويبيعها « لرمضان » البائع فى « سوق الكانتو » . ولا يعلم أنها تحتوى على « تعب العمر » ، ولكنه يعلم بذلك من أصوات عراك « شنكل » وزوجه ، فتبدأ عملية تعقب للجاكتة ، عند رمضان الذى يخبره أنه باعها لعطية الحلوانى الذى أرسلها بدوره إلى عبدون الرفاء . وعندما يصل حسونة ورمضان إلى عبدون ويصلون إلى « تعب العمر » .. يكون شنكل قد سد باب الدكان وخطف المبلغ من يدهم قبل اقتسامه . ولكنهم سرعان ما يحاصرهم البوليس ليقتادهم جميعاً إلى القسم . ثم ينتقل الكاتب إلى هناك ليرينا صاحب الجاكتة الحقيقى ، الوجيه الهابط من سيارة مرسيدس :

« رمق الوجيه على سيف الضابط بنظرة امتنان وتمتم :
ـ همة عظيمة حقا !
فقال الضابط بلهجة ساخرة وهو يتفحصه بنظرة ذات معنى :
ـ أرجو أن تكون فى موضعها !
وقلق الوجيه وتأكدت ظنون طالما ساورته ، ولكنه كان شديد الحذر ، وعليه أن يستزيد من هذا الحذر مستقبلاً ، واستطرد الضابط قائلاً بلهجته الساخرة :
ـ مبارك عليك ! المال الحلال لا يضيع .. ! . »[11]

وهذه الفقرة تطرح وراءها سؤالاً .. من السارق ؟ ومن المسروق ؟ .. وما المسروق ؟ .. وهى أسئلة ليس لها إجابة ، ولا أظن أن الجهد الذى قد يفكر متلق فى بذله للوصول لإجابة عليها يكون مجدياً ؛ إذ أنها من هذا النوع من الأسئلة التى لا يتعدى دورها تفتيح الأذهان ، وإثارة الانتباه . وهنا يكمن المضمون الحقيقى لمثل هذا النوع من القصص ، الساذج الحدث الذى يعطى انطباعاً أولياً بسطحية محتوى يمكن أن يكون محوراً لحدث يقع كل يوم ، وفى أى مكان ، فى مصر أوفى العالم ، فليست فيه خصوصية زمان ما ، أو مكان ما ..

وعندما خاطب الضابط « شنكلاً » « **أتعبتنا أسبوعاً كاملاً الله يتعبك** » .. إنصرف الذهن إلى جملة مشابهة قالها « المخبر » « لعم ابراهيم » فى « دنيا الله » « **أتعبتنا فى البحث عنك الله يتعبك** » .. وهى « جملة » تحيل الذهن إلى مقارنة بين الحالين .. « فالمال » المسروق ليس لأحد معلوم فى « سوق الكانتو » ، وهو رواتب الموظفين فى « دنيا الله » ، مع ملاحظة دلالة انتفاء اسم القصة فى الحالين وعلاقته بالحدث ، كما أن الهدف من السرقة مختلف وإن كان « الحرمان » « والحاجة » وراء الحدثين . ويمكن أن تكون نهاية « دنيا الله » نهاية منطقية ، أما نهاية « سوق الكانتو » فقد تركت علامة استفهام واضحة ضخمة حول ما يعرفه الضابط عن هذا الوجيه ، وما علاقة هذا الوجيه بجاكتة بالية بها « تعب العمر » .

ونجد فى « سائق القطار » تركيبة تحتاج إلى تفسير يوضح علاقة العنوان بالمضمون ، ودلالة المضمون ومحتواه ، خاصة مع تكرار جملة « أنا هو أنا » التى قالها « الصقر » ، وهو أحد المتحاورين « بالقطار الديزل » ، ثم يقولها « عبد الغفار » سائق القطار رداً على المفتش ، ثم يختم بها « الصقر » حديثه الذى وجهه إلى صاحبه فى نهاية القصة .

ويستثمر الكاتب « مايراه النائم » فى هذه القصة ، كما استثمره فى « حنظل والعسكرى » ، وكما عاد أخيراً لاستثماره على نطاق واسع فى « رأيت فيما يرى النائم » . والحلم يبدو كحلم « زعبلاوى » ليس منفصلاً

عن الحدث وإنما هو متكون منه ، والنائم يشعر بما يحيطه بمنظوره «كنائم» . وهذا ما يفسر لنا اقتران صورة «عبد الغفار» السائق بصورة المجنون التى ألحت على صاحبنا فى نومه كنتيجة لا واعية لرؤية المحتدين فى النقاش ــ «الصقر والدب» ــ وهما الإسمان اللذان تمثلا له ــ قبل أن يستغرق فى نومه ــ لهذين الشخصين ، على عكس ما كان يبدو عليه حال رفيقتها الحسناء ، التى تمثل له حسنها فى نومه ، وهى نافرة منهما ، وكأن لاوعيه يريد لها الابتعاد عن هذين اللذين لا يتواءمان ــ من حيث تكوينهما ــ مع طبيعتها ..

والحلم فى هذا الحدث لم يتوقف عند حدود الكابينة التى يجلس فيها هذا العدد الضئيل . ولكنه حلم امتزج بمخزون آخر من مخزونات لا وعيه . تحول فيها الصوت الأجش إلى صوت «عبد الغفار» السائق ، وأصبح تجسيداً للركاب جميعاً . ولا شك أن نوعية الكلمات التى سمعها فى نومه منهما هى التى جعلته يرى فيهما «الجنون» الذى يستشيطه الوعي ويسميه «حدة فى النقاش» ، بينما يجرده «اللاوعى» ، فيصبح جنوناً وخروجاً عن «العقلانية المنطقية» . ولهذا فإن انعكاس اللاوعى جعله يشعر أن صاحبنا «يسوق» القطار إلى نهاية غير معلومة ، وهى نهاية مدمرة ، وهى نهاية لا تستجيب فى فورانها الذى يتطور سريعا مخلفاً وراءه عدداً كبيراً من الرواسب ، تمثلت فى القطار على شكل الأشجار وأعمدة التليفون التى تمر سريعاً بعد اندفاع السائق بلا توقف . وعندما تقع الواقعة ويحدث الصدام المدمر يصحو من نومه ، وقد ظن أن صرخته قد أزعجت كل من حوله ، بعد أن كان «جنون السائق» قد انتقل ــ كالعدوى ــ إلى بقية الركاب ، بل إلى المفتش الذى أخذ يصرخ ويشتم «عبد الغفار» هذا الذى لا يقيم وزناً لدين أو لأنباء أو أرواح .

و«تجريد» الحدث على هذا النحو يجعلنا نتساءل : ما الحدث هنا . ؟ أهو الحدث فى الواقع ؟ أم الحدث فى الحلم ؟ . الحدث فى الواقع ــ إذا ما انفصل عن الحدث فى الحلم ــ لا يبدو حدثاً ، بل هو مجموعة من الجمل المتبادلة بين ثلاثة أشخاص حول موضوع غير محدد ، وحول أشخاص بلا ملامح ، كما أن الحدث فى الحلم غير مكتمل ، فالقطار يسير والسائق قد جن والصدام المروع لم يحدث إذ يصحو الراكب قبل وقوعه . إذن فلا يمكن أن نعزل الحدث فى الواقع عن الحدث فى الحلم ، كمحاولة لتفسير مغزى يهدف له الكاتب ..

وهذا النوع من القصص هو الذى يثير لدى المتلقى التساؤل ــ دائماً ــ عما إذا كان هناك ضرورة لوجود حدث منطقى يقبله العقل فى هذا النوع من القصص ؟ ألا يمكن أن يتحول الحدث ليصبح المتلقى جزءاً مكملاً له ، ليس فى الواقع ولكن فى إطار التعامل مع النص . وهذا ما يجعلنا نطرح تصوراً آخر للعملية الإبداعية ، تحاول الإجابة عن هذا التساؤل : ما قيمة النص بمعزل عن المتلقى . ؟ بل ما قيمة النص مع مبدعه وحدهما بعيداً عن متلق .. من أى نوع . ؟ . هذا التساؤل يؤكد عندى حقيقة ــ قد أصبحت بديهية ــ أن النص لا يكتمل ــ مضموناً وشكلاً وأفكاراً ــ إلا من خلال المتلقى ــ وهذا أيضاً ما يفسر لنا رفض الناقد لأى تفسير للنص من المبدع ، على أساس أن محاولة المبدع تفسير «نصه» عملية تشويهية لا تحليلية . إن التفسير يأتى من متلق على درجة من الوعى ، ولهذا فإن العملية النقدية ليست مجرد البحث عن جوانب الجودة والرداءة فى النص ، بقدر ما هى عملية تكملة للنص وإعطائه أبعاده التى تفتقد فيه بمعزل عن «رؤية المتلقى» ..

وإذا كنا لا نطلب من القصة «حدثاً منطقياً» أو «حكاية» من أى نوع ، فإننا لا نرفض «إيحائية» تثيرها بعض القصص متقنة الحبكة والمحتوى ، ونترك للمتلقى حرية التعامل ــ من منظوره ــ مع النص ، ولهذا فنحن نجد فى هذا النوع من القصص ما شاع ــ ابتذالاً ــ من رمزية ..

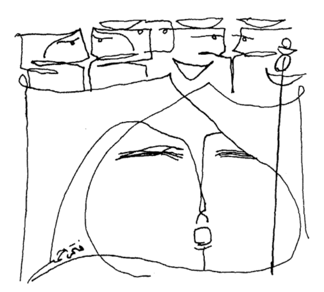
ولا شك أن «الحلم» يشكل «رؤية» غاية فى الأهمية فى إنتاج نجيب محفوظ القصير على وجه الخصوص . وإذا كان «**الحلم المباشر**» يتمثل فى بعض القصص التى أشرنا إليها (وفى «**حلم**» من مجموعة «**خمارة القط الأسود**» وعلى نطاق واسع فى «**رأيت فيما يرى النائم**») . فإن «**تحت المظلة**» فى المجموعة التى تحمل إسمها .. لا يمكن أن تكون من قبيل «الحلم المباشر» أو غير المباشر بأى حال من الأحوال ، ولا يمكن أن تكون سوى «**حالة**» أقرب إلى «الشاعرية القاتمة»[١٢] تمثلت فيها عناصر «**القتل والرقص والحب والموت والرعد والمطر**» على حد سواء .

وقد عبرت هذه القصة ــ فى تصورى ــ عن حالة الكاتب ، وهى حالة تواكب ــ أو تترتب على ــ متغيرات تاريخية واجتماعية مصاحبة ، فتكاثفت فيها الرؤية تكاثفاً شديداً ، بل تداخلت العوامل المؤثرة فى حركة المجتمع ، وتشابكت ، وتدخلت فى صنع هذه القتامة الشديدة التى تمثلت فيها «نكسة» الذات الإنسانية إلى درجة يستحل معها كل شيء : السرقة والقتل والفحش والزنا ، والاحتيال واللامُبالاة تحت المطر أو تحت المظلة .

وهذه الصور المتتالية المتعاقبة التى أثارت دهشة «المتفرجين» ــ وكانوا كثراً ــ لم تثر الجندى المستظل بباب إحدى البنايات خوف المطر . وعندما خطر له أن يؤدى دوره ، لم يجر وراء اللص ، أو وراء الفعل الفاضح فى الطريق العام ، أو خلف السيارات المتصادمة ، أو حفارى القبور ، ولكنه واجه المستظلين «تحت المظلة» من «المتفرجين» السائلين ، وصوّب نحوهم بندقية ليرديهم جميعاً قتلى ، لينطلق هذا السؤال «الخالد» وراء كل عمل من أعمال نجيب محفوظ القصيرة ــ وقد بدا السؤال ساذجاً ــ وتخطر لكل متلق سذاجته بعد كل قراءة : ما الحدث فى هذه القصة ؟ وما مغزاها ؟

ولا جدال فى أن هذا النوع من القصص قد أسقط جداراً هائلاً كان يحول دائماً بين الفنان وبين عمله ، أعنى هذا الجدار الوهمى المسمى «بالحدث» . وأثبتت بعض القصص عند نجيب محفوظ ، وعند بعض الروائيين العالميين ، أن الحدث الحقيقى يمكن أن يكون «اللاحدث» فى الواقع ، ويمكن أن يكون تكثيفاً شديداً للرؤية ، على الكاتب فيه مهمة خلق نوع من «التواصل» بينه وبين «جمهور ذكى» ، ليس من نوع جمهور يبحث عن وسائل «التسلية» أو «تزجية أوقات الفراغ» .

لقد أصبحت القصة عند نجيب محفوظ عملاً فكرياً له خطره ، وله أيضا هذا النوع من الجمهور الذكى .. الذى يستطيع أن يضيف البعد



المفقود والذى يؤدى إلى هذا «التواصل» المنشود بينه وبين الكاتب .

وأهم ما يميز قصص نجيب محفوظ القصير أنه يواكب بوعى حركة الواقع المصرى اليومى . وهو يتميز بالجزئية بينما تتميز رواياته «بالكلية» . بمعنى أنه يلجأ عادة إلى شكل «القصة القصيرة» المتناسبة مع جزئية فكرية تلح عليه ، وهى لا تتسع لأبعاد يستوعبها شكل «الرواية» ــ وهو يلجأ للرواية بعد ذلك كشكل فنى يمكنه أن يستوعب إطاراً فكرياً «شموليا» أو «كليا» . وفى محاولة تتبع إنتاجه من حيث طبيعة المحتوى الفنى ، وطبيعة النماذج البشرية ، يمكن أن نلمح بعض تجميع للعناصر الجزئية فى قصصه القصير ، فى إطار كلى فى رواياته . ولعل توزع تراث حياته على النحو السابق الإشارة إليه بين فنى القصة القصيرة والرواية كان وراء توزع «الجزئيات» الفكرية و«الكليات» على هذا النحو .

وفى «**تحقيق**»[١٤] تطرح قضية العدالة فى منظور ، وقضية الإحساس بالاتهام والخوف منه فى منظور آخر ، وفكرة ما يمكن أن يقع فيه البرئ فى محاولاته الطائشة لاثبات براءته ، أو بمعنى أكثر تجريدية وقوع المتهم البرئ فى يد العدالة عن تهمة أخرى ثابتة .

فالمتهم كان فى غرفة نوم زميلة عمل ، بعد منتصف الليل ، ليدخل غريب ليقتلها وينصرف ، ولا يعثر «البوليس» على متهم واحد ، وبعد عدد من المناورات لإبعاد الشبهة عنه ، تؤدى مناوراته إلى توصل «البوليس» إليه .. «فلم يبق إلا هو» على حد تعبير الضابط ، الذى قالها «بهدوء وثقة» .

وعلى الرغم من أن المؤلف يشعر المتلقى ببراءة «المتهم» طيلة القصة ، ويصر على إظهار خوفه الشديد . ومحاولاته التعرف على القاتل الحقيقى لكى يستريح ، إلا أنه لا يترك متلقيه فى النهاية ، إلا وقد خامره شك فى احتمال أن يكون بطلنا هو القاتل . وهو شك يجعل المتلقى يراجع نفسه مع الأحداث مرة أخرى ، ليحاول البحث بين طياتها عن سبب يؤكد ما خامره من شك ، أو مايدعم «ثقة وهدوء» الضابط .

ولا يتركنا المؤلف نشعر أننا أمام حدث يمكن أن يقع فحسب ، ولكنه يثير فى الذهن بعض الفروض المطلقة حول : العدالة ، والاتهام ، والبراءة ، والبحث عن العدل كمطلب حيوى من مطالب المجتمعات البشرية . ويضاف إلى ذلك ما هو أخطر من هذا كله ، وهو أنه لم يقل شيئاً مباشراً أو غير مباشر ، تصريحاً أو تلميحاً حول أحد هذه الفروض المطلقة .

ولا شك أن عمق الفكرة ــ هنا ــ هو الذى يحولها إلى أحد هذه الفروض ، والمتلقى هو الذى يمكنه أن يتعامل مع مضمونها من هذا المنطلق . أما اذا ترك نفسه مع فروضها الظاهرة ، وأخذ يتتبع مع بطلنا خيوط الاتهام والوقائع التى يمكن أن تدين المتهم ، فسوف يصل ــ فى النهاية ــ إلى اكتشاف وقوعه فى شرك تعامله مع النص «كقصة بوليسية» ، يصدم فى نهايتها بأن شيئاً ناقصا فى حبكتها البوليسية ، بل تشعر بانحراف الاتهام إلى برئ ظاهر البراءة منذ البداية . وليس هناك ما يبرر انحراف الاتهام «الضمنى» إليه «لم يبق إلا أنت» ، وهو ــ أيضا ــ اتهام غير ثابت ومؤكد ، إذ قد يعنى أنه الوحيد الذى بقى دون تحقيق معه . وقد يثبت التحقيق عكس ما يخامرنا للوهلة الأولى ، وقد لا يتعدى الأمر مجرد «تحقيق» ، وهو ما يؤكده عنوان القصة الذى يمثل فى قصص نجيب محفوظ جميعاً ــ فى ظنى على الأقل ــ جزئية تكوينية للبناء المعمارى لها .

وإذا حاولنا تتبع بعض خيوط المحتوى فى بعض هذه النماذج ــ التى عرضنا لها ــ من القصص ، وجدناه فى «فلفل» فى «سوق الكانتو» ، وكلاهما فى «**أهل القمة**» ، ووجدنا «حلم زعبلاوى» فى «حنظل والعسكرى» و«سائق القطار» و«حلم» وفى «السماء السابعة» ثم فى «رأيت فيما يرى النائم» ، ووجدناه فى «تحت المظلة» وفى «تحقيق» وغيرها . وقد يكون من المجدى تصنيف قصص نجيب محفوظ من هذا المنطلق . وهو جهد شاق ، يحتاج إلى دقة بالغة التأنى فى متابعة «المحتوى» الذى صدر عنه نجيب محفوظ ، والخطوط الرئيسية التى تنتظم أفكاره ، وهو ما يؤدى إلى تأكيد الطبيعة «الاستاتيكية والديناميكية» المنضبطة فى أعماله جميعاً[١٥] ..

ولعل نموذج «أهل القمة» من إنتاج المرحلة الثالثة من مراحله ، يمثل فى تصورى قمة الوعى بحركة المجتمع عنده . وهو وعى مصاحب لتلك الحركة ، فيؤكد ببصيرة متفتحة تكشف «عناصر الحركة» ، وتوضح أبعادها للوهلة الأولى . وتكشف هذه القصة ما حدث من تغير فى البنية الاجتماعية ، وصعود طبقات وهبوط أخرى ، بل تغير مفاهيم المثل والقيم والمبادئ التى ظلت المجتمع فترة طويلة .

والقصة تدور فى نطاق أسرة «محمد فوزى» ضابط الشرطة وعلاقتها ــ كجزء من البنية الاجتماعية ــ «بزعتر النورى» أو «محمد زغلول» و«وجلجلة» من ناحية ، و«زغلول رأفت» من ناحية أخرى . وعلى الرغم من تركيز نجيب محفوظ ــ فى هذه القصة ــ على إظهار تلك الطبقة الطفيلية التى استفادت من قوانين الانفتاح و«حورتها» لخدمة مصالحها ، إلا أنه يكشف مسئولية طبقات المجتمع الأخرى فى التمهيد لظهور هذه الطبقة ، وهى المسئولية التى تبدأ من استغلال «زعتر» للضابط من ناحية و«لزغلول بك» من ناحية أخرى ، خصوصا عندما لجأ الضابط إليه ليرد على «زغلول بك» مسروقاته ، وعندما كافأه

«زغلول بك» بإشراكه معه فى بعض «عملياته» «الاستثمارية» ، فكلاهما ساعد «زعتر» اللص السابق على الخروج من دائرة «اللصوصية» الظاهرة إلى دائرة «اللصوصية القانونية» التى تحتمى بالنظم واللوائح والقوانين الانفتاحية . ينطوى «زعتر» على عنص طيب كريم ، يظهر فى اعترافه بفضل الضابط وفضل زغلول بك .. ويقرر ـ عندما يعمل فى «سوق ليبيا» للبضائع المستوردة «قانوناً» ، المهربة «فعلاً» ـ أن يحوّل إعترافه بالفضل إلى عمل ، فيأخذ إسماً جديداً هو «محمد زغلول» بدلاً من «زعتر النورى» ، فهو يتخلى عن «نوريته» ليحاول إيجاد مكانة له بين هاتين الطبقتين ، فيأخذ «محمد» من الضابط «محمد فتحى» و«زغلول» من التاجر الثرى صاحب السمعة الطيبة «ظاهرياً» أمام كل الناس ، وهى محاولة «انتهائية» ذكية حتى تجد هذه الطبقة لها مكاناً فى المجتمع .

ومن الغريب أن تصبح شخصية «زعتر النورى» ملجأ «للضابط محمد فتحى» فى البداية ، وتصبح شخصية «محمد زغلول» ملجأ له فى النهاية . فالأولى كانت صاحبة فضل ، والثانية كانت صاحبة فضل كذلك . لجأ إلى الأولى كى ترد عليه كرامته أمام الثرى «زغلول بك» الذى لجأ إليه ليسترد «مسروقاته» التى سرقت منه فى المسجد فى صلاة الجمعة ، ولجأت «سهام» ابنة أخته إلى الثانية بعدما سدت فى وجهها السبل مع خالها ، عارضة نفسها على «محمد زغلول» ليتزوجها ، مع ملاحظة أن قضية التزاوج بين الطبقات بهذه الوسيلة أو بوسائل أخرى تنتشر كثيرا فى قصص نجيب محفوظ ورواياته ليوضح بها نوعاً من أنواع الصعود الطبقى .

والقصة تكشف الخلل الذى حدث فى «البنية الاجتماعية» . وتذبذب الرؤية الواضحة أمام «محمد فتحى» الذى يمثل رقابة القيم المتوارثة ، كما يمثل رقابة القانون . وقد أدى هذا الخلل الذى حدث فى «البنية الاجتماعية» إلى خلل أيضاً فى مفهوم القيم ، ومفهوم القانون ، فالمادة كانت وراء رفض زواج «سهام» من شاب فى تعليمها وطبقتها ، والمادة ـ أيضاً ـ هى التى حولت المفاهيم القانونية من «تهريب» إلى «استيراد» ومن «رشوة» إلى «عمولة» ، ومن «شكوى الظلم» إلى حقد أو «موتورية» ، وتستر الكبار وراء بعض اللصوص ، أو على حد تعبير زعتر «كل كشك يكمن وراءه رجل هام يحميه من بعيد ..» (١٦)

ولانكاد نصل إلى أحد أعمال نجيب محفوظ الأخيرة ، **«رأيت فيما يرى النائم»** ، حتى يتأكد لدينا مايتابعه نجيب محفوظ من تطور ، لم يتوقف عند مرحلة من مراحله ليكرر نفسه ، ولم يجمد عند شكل فنى يظل ملتزماً به بعد ذلك ، ولم يعكف على محتوى يستنزف مايحتويه حتى لايجد ما يُدر ، ولكنه فنان يستوعب بوعى حركة الواقع ، وهو متجدد بحكم أنها متجددة ، وهو أيضا ـ متجدد فى أشكاله الفنية بحكم أن حركة الواقع ـ التى هى مصدره ـ متجددة فترة بعد أخرى .

والانطباع التذوقى الأول الذى نخرج به من القراءة الأولى لـ **«لرأيت فيما يرى النائم» أن حياة نجيب محفوظ الفنية تتراءى له ـ وقد شارف السبعين ـ أمد الله فى عمره ، فى منظور يكاد يحولها إلى وهم واهم «تقطعت به السبل» وهى تمر على مخيلته أحلاماً يذكر منها بعض خطوط ضبابية مبهمة تكاد لا تفصح عن تفاصيل جزئية ، ولكنها تتجمع لتصل به إلى الحلم السابع عشر ، وقددنا من السبعين وشعر شعور من يدنو من هذا السن .**

وبين من هذه «القصة» أنها تقدم ملامح عالم نجيب محفوظ القصصى ـ مابقى منه ـ ، ولذلك تبدو متشائمة ، تتوقف عند جزئيات لها مكانة فى عالمه القصصى الخاص ، مع ملاحظة أن انطباعاً ذاتياً قد يسيطرعلى المتلقى مؤداه أن هذه القصة تؤكد ازدواجية عالم نجيب محفوظ· عالم فنه الرحيب ،وعالم حياته المعاش ،يلتقيان ـ لاجدال ـ ولكنهما ليسا خطاً واحداً ، وليسا عالماً واحداً . لذلك فقد اقترنت ـ عندى ـ رؤاه ببعض قصص نعرفها له . (وهنا تبدو قيمة متابعة الإنتاج الكامل للأديب فى تقييم عمل من أعماله) لقد اقترن الحلم الأول ـ عندى ـ بملامح «السراب» و«سائق القطار» . وذكرنى الحلم الثانى بنى سعد فى الثلاثية وذكرنى الحلم الثالث «بالست عين» فى «عصر الحب» ، وذكرنى الحلم الرابع «بثرثرة فوق النيل» وليالى الثلاثية .. وذكرنى الحلم الخامس بـ «تحت المظلة» وكذلك الحلمين السادس والسابع وذكرنى الحلم الثامن «بمحجوب عبد الدايم» فى «القاهرة الجديدة» على وجه الخصوص ، وكذلك الحلم التاسع أما الحلم العاشر فيذكرنى «بالسماء السابعة» فى«الحب فوق هضبة الهرم» . ويذكرنى الحلم الحادى عشر «بتحت المظلة» أيضاً ، ويذكرنى الحلم الثانى عشر «بتحقيق» وكذلك الحلم الثالث عشر أما بقية الأحلام (من الرابع عشر إلى السابع عشر) فهى محاولة إكمال عالم الفنان القصصى ، خصوصا **«أدركت أنى أحلق فى الفضاء وأنى كلما ارتفعت متراً ازددت سرعة . وغمرنى الشعور بالانعتاق ووعدنى بمسرات تعجز عن وصفها الكلمات»** .. وهو مايتبعه بكلمة «تمت» .. بعد أن عنون كل حلم برقمه منذ البدء .

لقد استغرق نجيب محفوظ فى عالمه الفنى هذه المرة ، وحاول أن يتمثل أهم ملامحه دفعة واحدة ، ولهذا تعن له بعض الملامح الغامضة التى يفتش عنها فى ذاكرته . **«فعصرت ذاكرتى لأتذكر ولكن الديك صاح مؤذناً بطلوع الفجر» (الحلم الثالث)** أو **«وتساءلت فى حيرة : متى سمعت هذه العبارة من قبل** ... ؟ .(الحلم الثالث عشر) .

ولقد حاول نجيب محفوظ أن يجرى وراء عمره الفنى منذ البدء : **«رأيتنى عقب ذلك وأنا أركض بسرعة فائقة ، ولكنى لم أدر أأركض وراء هدف أريد أن أدركه أم أركض من مطارد يروم القبض على ..»** (الحلم الخامس) وهو يشرح هذا البعد فى بداية الحلم السادس : **«رأيت فيما يرى النائم أننى فى حجرة بلا نوافذ مغلقة الباب . بها مقعد واحد وشمعة تحترق مثبتة فوق الأرض ودق الباب دقاً متتابعاً ففتحته فخيل إلى أننى أنظر فى مرآة . إنه صورة طبق الأصل منى إلا أنه عار تماماً إلا مما يستر العورة ..»** وهذا ما يوضح محاولة تعامل نجيب محفوظ مع عالمه القصصى الفنى الذى يلهث راكضاً وراءه منذ البداية ، ولذلك فهو يتساءل فى نهاية هذا الحلم ـ بعد أن **«تما سكنا باليد وأطلقنا ساقينا فى الليل كمجنونين»** ـ **«لماذا لا أسمع أصوات سن يطاردوننا»** ؟ . ولكنه لا

يكترث فهو يريد أن يستمر ويتابع ملامح هذه الحياة الفنية العريضة : «**وشعرت بأن يدى لم تعد تقبض على شيء ، وأن لم يعد له أثر ، ولم تساورنى أى رغبة فى التوقف**» .

ولا نلبث أن نصل معه إلى إحساسه المسيطر بنهاية الرحلة ، ففى الحلم الرابع عشر يرى شاباكان وسيماً يضعف حتى لا يقوى على الاستمرار ، ويرفع عينية المظلمتين ويهمس : «**هبنى رحمة الوداع**» و «**حولت عنه عينى الحانقتين ورفعتهما إلى السماء فرأيت السحب تتراكم كأنها الليل ثم استجابت لرياح الشرق فانقشعت فبشرنى هاتف الغيب بالعزاء**»

وهو مستغرق فى هذاالحلم المسيطر ، يسترجع به ملامح باقية فى حياته الفنية ، ملامح شخصيات ،وملامح أفكار . ويظل فى هذا السجن المروع ماشاء الله له أن يظل : «**ومكثت فى السجن أنتظر يوم الإعدام . وبلغ بى الضيق منتهاه . واذا بشعور يهمس لى بأن ما أعانى ما هو إلا كابوس . عند ذاك قررت أن أستيقظ مهما كلفنى الأمر . ورحت أضرب مقدم رأسى بقوه دون توقف ناشداً بإصرار اليقظة المأمولة ...**» (الحلم الخامس عشر) وهو يكرر نفس الفكرة فى نهاية الحلم السادس عشر «**ولم يعد لى من أمل إلا فى صحوة رحيمة تعقب كابوساً مخيفاً ..**»

وإذاكانت هذة المتابعات من الأحلام تمثل تتابع ما بقى فى مخزون الذاكرة من حياته الفنية ، وهو يمثل قيمة العطاء الفنى المركز تركيزاً شديداً ، فإن الحلم السابع عشر يمثل خاتمة الأحلام التى جثمت على صدره - «فما يرى النائم» - حتى ثقل بها كاهله فتمثلها «كابوساً مخيفاً» . ولكنه يجلس فى هذا «الحلم الأخير» ينتظر زائراً هاماً .

«**حرت كيف أستقبله ، وأين أجلسه . وخفت سوء العاقبة ، وضاق صدرى بفساد الجو والزمن فتمردت على حرصى وأقبلت أنزع الأوسمة والهدايا من أركان جسدى ، وأركل المتاع يمنة ويسرة حتى شققت لنفسى طريقاً إلى الخارج . وتنفست بعمق فأذهلتنى خفة وزنى . ولاح الزائر قادماً عند الأفق ، ولكننى لم أستطع انتظاره اذ مضيت أترجح وأرتفع عن الأرض على مهل وثبات . أدركت انى أحلق فى الفضاء وأنى كلما ارتفعت مترا ازددت سرعة . وغمرنى الشعور بالانعتاق ووعدنى بمسرات تعجز عن وصفها الكلمات**» ..

هذا الشعور الغريب بالمتعة فى «نهاية الرحلة» يؤكد جهد الاستغراق فى استرجاع ما تبقى فى ملامح الحياة الفنية منذ البدء ، وما بذل - فى الحياة ذاتها ، واسترجاعها فى جهد مضن أشبه «بالكابوس المخيف» .. ! ؟[18]

* * *

- ٣ -

قد يكون من المجدى الوقوف على نماذج نجيب محفوظ البشرية فى قصصه القصير .. بل فى أعماله جميعا حتى المسرحى منها .[19] وهو عمل يهدف إلى محاولة اكتشاف الجوانب المتكاثفة فى عالم نجيب محفوظ .. (٢٨ رواية و ١٢ مجموعة قصصية) وهى الجوانب التى شغلت منه حيزاً كبيراً ، وأثرت فى حياته تأثيراً أكبر من جوانب أخرى .

والكشف عن عالم نجيب محفوظ لا يتأتى من تتبع عالمه الفكرى من خلال أعماله فحسب ، ولكن يتأتى أيضا من تتبع «نماذجه البشرية» والوقوف على نوعياتها وملامحها وهيئاتها فى حركاتها وسكناتها .

ويدين عالم نجيب محفوظ الطبقة العليا ، فهى دائماً منعزلة أو متهمة .. (سوق الكانتو - أهل القمة) .. وهى لا تتعاطف مع مادونها من طبقات إلا لتسخرها لها .. (نفس النماذج) وهو ما نجده أيضاً فى عالمه الروائى[20] والطبقة الوسطى تشغل جانباً كبيراً من اهتمامه إن لم يكن الاهتمام كله .. إذ أنها الطبقة التى لا تجد لها حيلة فى أوقات الهزات الاجتماعية ، ذلك أنها الطبقة الوحيدة أيضا التى تتمسك بمبادىء القيم والموروثات التقليدية . تعوض بهما جاهاً تتطلع إليه ولم تستطعه مادياً أما الطبقة الدنيا والطبقة العليا . فلديهما من المبررات مايجعلها يستغنيان عن كثير من القيم «وقت الحاجة» (مع ملاحظة أن هذا التقسيم ينسحب فى عالم نجيب محفوظ على جانب المدينة فحسب دون الريف إذ يختلف الأمر فى الريف) . ومن هناكانت نماذجه من الطبقة الوسطى أكثر صراعاً مع نفسها ومع بيئتها . (زعبلاوى - والضابط محمد فوزى فى أهل القمة) بينا تقف الطبقة الدنيا موقفاً مرناً مع الحياة تستطيع التعامل معها دون عصبية ظاهرة أو خفية ، أو دون صدام «وقت الحاجة» (فلفل - دنيا الله - سوق الكانتو - أهل القمة) ففلفل وعم إبراهيم وشنكل وزعتر النورى لا «يصطدمون بالحياة» .. ولكنهم «يتعاملون» مع الحياة .. على الوجة الذى يريحهم وإن كان لايريح جانب قيم أو مبادىء .. وذلك مانجده فى عالم الطبقة العليا عند نجيب محفوظ عالم الشيخ قمر فى زعبلاوى وونس الدمنهورى ، وعالم «الوجيه» صاحب الجاكتة المسروقة والتى تحتوى على «تعب العمر» فى «سوق الكانتو» .. وعالم «الصقر والدب والحسناء» فى «سائق القطار» وهو عالم المستظلين «تحت المظلة» وعالم «زغلول بك رأفت» فى «أهل القمة» .

ونماذجه تحتوى على عدد من «المشاهدين» المشدوهين ، ولاأقول «المتفرجين» (على أساس فارق الدلالة بين الكلمتين من حيث الاشتقاق شاهر وفرج) .. وهم يأخذون دور الرواة أحيانا .. من حيث الظاهر .. (الراكب فى سائق القطار - المستظلون فى تحت المظلة) كما أن نماذجه النسائية تتنوع بين «بائعة يانصيب» (دنيا الله) وحسناء «لزوم الانحراف» (سائق القطار - أهل القمة - تحقيق) أو ابنة الطبقة الوسطى المصطدمة بالواقع «سهام» (فى أهل القمة) (يلاحظ هنا مغزى العلاقة بين محمد زغلول - زعتر النورى سابقا - وسهام ، ودلالة ذلك فى مضمون التحولات الاجتماعية التى حدثت فى المجتمع المصرى فى العقد الأخير) .

ولعل أهم مانلاحظه فى «نماذج» القصص القصير عند نجيب محفوظ ، أنه يعمد إلى «الشخصية من الداخل» أكثر من اتجاهه نحوها من الخارج . وهو لايعمد بهذا جملة وتفصيلاً فى موضع واحد ، ولكنه يتدرج من البداية ، ولاينتهى قبل أن تكون الملامح الداخلية قد ارتسمت تماماً فى ذهن المتلقى ، فوصفه لمحمد فوزى جاء على هذا النحو :

«**نزع قبعته وألبسها فازة فوق البوفيه واتخذ مجلسه فعلت هامته بصورة ملموسة فوق مستوى المائدة لطوله الفارع**» (الفقرة ١)

«**دمعت عيناه السوداوان الصافيتان**» (نفس الفقرة).

«**إنه قوى فى القسم أمام الخارجين على القانون، ولكنه يتحلى بالحكمة فى شقته**» (نفس الفقرة)

«**رغم ندبة فى صدغه الأيسر من مس رصاصة نجامنها فى أثناء مطاردة عصابة فى الدلنجات**» (الفقرة ذاتها)

«**هو نفسه لايرحب بالزحام وأنه يعانى منه من الناحية الاقتصادية. ولكن الواجب هو الواجب**». (الفقرة ذاتها)

«**انه ممتاز ولكنه ضعيف**»

«**ليس المفروض أن يكون ضابطاً فى بيته أيضا**».

«**ارتسم الاهتمام فى صفحة وجهه الأسمر**» (الفقرة ٢).

«**إنه غير راض عن نفسه ولاعن أى شىء**» (الفقرة ٣)

«**حظه من النجاح فى قسم الشرطة أضعاف حظه منه فى بيته. إنه ينتصر عادة على اللصوص والنشالين ولكنه ينهزم فى غشاء الهموم العالمية**» (الفقرة ٤).

«**إن له عينين لاتخدعان**» (الفقرة ٨)

«**انهمك فى العمل أكثر وأكثر لينسى هموم المطاردة. وقال لنفسه: سأبقى شريفاً ولو لم يبق فى الحومة سواى**» (الفقرة ١٤).[٢١]

وهو يعمد إلى هذا النوع من الوصف مع أكثر نماذجه.. بحيث يتيح الفرصة للمتلقى فى الانتقال معه من وصف لآخر، أو بمعنى أدق ليكتشف جوانب نموذجه مع الوقت كما يحدث فى الواقع المعاش.

ولقد تطور أسلوب التعامل الفنى مع الحدث، ومع النماذج البشرية، وهو ماأدى إلى براعة وقدرة على امتلاك ناصية التعبير الفنى. (يمكن عقد مقارنة دلالية بين قصة «فلفل» من مجموعة همس الجنون وقصة «الليلة المباركة»[٢٢]).

وأهم مايميز لغة نجيب محفوظ ـ بعد خمسين عاماً ـ من تجارب الكتابة الأدبية[٢٣] أنها أخذت تبتعد عن الاستخدامات المعجمية المباشرة، لتكتسب عمقاً أكبر ودلالة أكثر تعبيراً عن واقع الحركة الاجتماعية ومتغيراتها، فلغة الأدب متغيرة بتغير الرؤية الفنية، وقد استتبع عمق الدلالة تغيراً أيضا فى بنية الجملة، فهى جمل متكاملة تميل إلى القصر.

هذه فقرة تعليقية وردت داخل الفقرة الحادية عشرة من «أهل القمة»:

«تهبط النقود بلا حساب فى ميدان ليبيا. السماء تمطر هدايا. بالوقاحة تصان الهيبة. طيب، ها قد تغيركل شىء. ستسيطر على الحياة بدل أن تسيطر هى عليك. تتحسن علاقات الكائنات، تستقل سناء ببيتها ثم تنتقل إلى بيت أفضل، يتورد مستقبل أمل وسهير ولمياء، تغدق البركة على سهام وزهيرة. تنطلق سيارة بالأسرة يوم العطلة. الفضلاء يحلمون بالرذيلة، الأرذال يحلمون بالفضيلة»[٢٤]

إن الجمل مستقلة البناء قصيرة. يمكن أن تتبدل مواضعها.هى إسمية أحياناً فعلية أحياناً أخرى،وعندما يبدأ بجملة إسمية يستمر معها بعض الوقت وهكذا بالنسبة إلى الجملة الفعلية، كما أن قصر الجمل يحولها إلى حكم وأمثال والكلمات منتقاة بعناية فائقة. ولاتقبل مفردته مرادفاً وتختفى ضمائر الوصل وأدوات الإشارة والموصول، فالعلاقات البنائية بين الجمل واضحة وهى جمل لايمكن أن تؤدى معنى دون معرفة محتوى سابق عليها فى حوارية بين الضابط وبين «منادى» المشترين لسوق ليبيا..

ويقول فى بدء الفقرة الحادية عشرة:

«**مامعنى ذلك؟ ها هو العبث يتأبط ذراعه متدثراً بالبسمات الحمراء. لاحظ الضابط أن صوت مرافقه مبحوح مثل صوت حنش. سأله عن السبب فأجاب بأن صوته بح من كثرة الخطب، ولأنه يؤذن كثيراً داعياً المصلين إلى سوق ليبيا. وأشار إلى الشجرة الضخمة تتوسط الميدان الصغير فى شارع البرج** (يلاحظ مافى هذا الجزء من تكثيف شديد فهو يتأبط عبثاً متدثراً بالبسمات الحمراء. ويلاحظ أيضا: صوت الحنش، ومافى «يؤذن كثيراً» من تذكر بسرقة زغلول رأفت فى المسجد ساعة صلاة الجمعة.. وهو هنا يؤذن ويعنى بها. ينادى نداء «القومسيونجية» والجمهور «مصلون» مشترون أو بائعون والسوق ليس مسجداً وإنما سوق لصوص يحتمون بقوانين تجلب لهم المال والجاه..)

وقال للضابط:

- **أى ضخامة، ماعمرها؟ ستعيش بعدك طويلاً، أنها لاتعرف القيود، تحيا حياه مطلقة. وأشار أيضاً إلى كلبين يتلاعبان وتمتم:**
- **يعيشان مثل الشجرة، حياة مطلقة، لايعرفان الضمير ولايخافان الموت..**

فقال الضابط:

- **ولكنه الانسان، وحده**
- **حماقة مقنعة بالجلال!**
- **الجلال!**
- **هو السجن.**
- **لكنه الإنسان، لا يعرف ذلك إلا الإنسان، ألا يعنى ذلك شيئاً؟**
- **لايعنى شيئاً.**
- **هو وحده.**
- **الإنسان الحقيقى مثل الشجرة، مثل الكلبين..**
- **إنه وحده. هنا يكمن سره.**
- **هبك مشرفاً على الغرق ولا نجاة لك إلا بالتضحية بآخر، ماذا تفعل؟**
- **ساعة الغرق يسيطر الحيوان.**
- **هذه هى الحياة..**
- **كلا، إنها جريمة يجب التكفير عنها..**
- **هل تعرف الجريمة بالفطرة.**
- **كفى، على أحدنا أن يتلاشى..»**

فى مثل هذا الأسلوب تصبح اللغة والمفردات على درجة كبيرة من لتكثيف، بحيث يستطيع الكاتب من خلالها أن يقول أكبر قدر من

لأفكار فى أقل عدد من الكلمات ، فيترك للمتلقى الكثير من مجالات التفكير التى تصاحبه بعد ذلك فترة طويلة .

وهذا الجزء مع ماتلاه من « فقرة تعليقية » يوحى بطبيعة « الانتائية » التى سبق أن حاولنا الكشف عن بعض مظاهرها فى إنتاجه ، ولهذا فلا نستطيع الوقوف عند ترديد كليشيهات « الرمزية » أو غيرها من مسميات . وإنما نميل إلى التعامل مع العمل من منظور المتلقى الذى يرى فى « العمل الفنى » وسيلة إلتقاء بينه وبين مبدعه ، خصوصاً إذا كان المبدع فناناً له عالم متميز رحب يحتاج إلى وقفات طوال . ولحظات تأمل مبدعة .

• هوامش

(١) أنظر : نجيب محفوظ : الرؤية والأداة[1] عبد المحسن طه بدر وانظر مذكرات نجيب محفوظ مجلة آخر ساعة العدد من ٣٠ يونية ١٩٨٢ إعداد جمال الغيطانى .

(٢) لنجيب محفوظ بعض المسرحيات ذات الفصل الواحد ضمنها مجموعة « تحت المظلة » وبها خمس مسرحيات و « الجريمة » وبها مسرحية واحدة . و « الشيطان يعظ » بها مسرحيتان تحمل إحداهما اسم المجموعة . « الشيطان يعظ » . وقد أشار إلى أنها مستوحاة من « مدينة النحاس » فى « ألف ليلة وليلة » .

(٣) يؤكد عبد المحسن بدر أن مجموعة « همس الجنون » لم تطبع طبعة أولى قبل سنة ١٩٤٧ . فقد عثر على قصة « همس الجنون » نفسها منشورة « بالرسالة » فى ١٩ فبراير ١٩٤٥ (نجيب محفوظ الرؤية الأداة ـ ص : ٩٢) ولكن هل هناك مانع من أن ينشر كاتب إحدى قصص مجموعته فى صحيفة أو مجلة بعد صدورها فى مجموعة ؟ هذا مجرد افتراض . وقد تراجع نجيب محفوظ عن الإصرار على صدور هذه المجموعة سنة ١٩٣٨ ، ولكنه أشار إلى أنها صدرت بعد سنة ١٩٤٧ ؟ ! (بعد صدور زقاق المدق) أنظر مذكراته : آخر ساعة : ١٤ يوليو ١٩٨٢ .

(٤) أفضل كلمة « المتلقى » على « القارىء » لما فى الأولى من دلالة المشاركة ، بينما توحى الثانية بالانفصال بينه وبين النص من ناحية ، وبينهما وبين الكاتب من ناحية ثانية .

(٥) أنظر قائمة قصص نجيب محفوظ القصير بين سنتى ١٩٣٢ ، ١٩٤٦ . ملاحق « نجيب محفوظ : الرؤية والأداة ، عبد المحسن بدر » .

(٦) يراجع فى هذا : دليل القصة المصرية القصيرة : سيد حامد النساج ، دار الكاتب العربى .

(٧) فى طبعة حديثة لأعمال فرانز كافكا القصصية نشرت فى نيويورك سنة ١٩٧١ قسم المحرر قصصه إلى القصص الطويلة The Longer Stories ومن بينها قصص لا يزيد على أربع صفحات مثل « الرفض The Refusal » ، والقصص القصير The Shorter Stories ومن بينها قصص لا تزيد على نصف صفحة وهى كثيرة « الأشجار (أربعة أسطر) . ملابس (نصف صفحة) وغائب الذهن المطل من النافذة Absent-minded Window-gazing » وغيرها . وهى لا تعدو أن تكون خواطر قصصية .

(٨) أنظر فى هذا الخصوص فصلا عن نجيب محفوظ فى كتاب : الاتجاه الواقعى فى الرواية العربية الحديثة فى مصر ، حلمى بدير ، طبعة دار المعارف ١٩٨١ .

(٩) أنظر مجموعة « دنيا الله » . ص : ٢٢ .

(١٠) على الرغم من الكثرة الظاهرة من الدراسات التى تناولت أعمال نجيب محفوظ ، إلا أن عدداً كبيراً جداً منها لا يعدو أن يكون مجرد ملاحظات انطباعية تضيق لتصبح مقالات و « تُمَطُّ » لتصبح كتابا . هذا فضلاً عن وقوف أعظم هذه الكتابات عند أعمال بعينها دون اضافة تذكر فى مجال القضايا التى تثيرها كتابات نجيب محفوظ .

(١١) أنظر مجموعة « بيت سىء السمعة » . ص : ١٣١ .

(١٢) أشار نجيب محفوظ فى ملحوظة صدر بها هذه المجموعة إلى أن هذه القصص كتبت : « فى الفترة بين أكتوبر وديسمبر ١٩٦٧ » .

(١٣) يمكن مقارنة محتوى ونماذج الثلاثية بما قبلها من قصص ، كما يمكن فعل نفس الشىء مع مراحل كتابته الفنية أنظر فى هذا فصل / نجيب محفوظ فى الاتجاه الواقعى فى الرواية العربية الحديثة فى مصر ، حلمى بدير ، دار المعارف ١٩٨١ .

(١٤) أنظر مجموعة : الجريمة ، مطبعة مصر ، القاهرة .

(١٥) « الاستاتيكية والدناميكية فى أدب نجيب محفوظ » ، فى « عطر الأحباب » ، يحيى حقى . الأهرام . وأنظر نقاد نجيب محفوظ ، جابر عصفور ، مجلة فصول ، العدد الثالث . الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة .

(١٦) أهل القمة : مجموعة « الحب فوق هضبة الهرم » . ص : ٨٢ .

(١٧) نشرت فى عددين (٢٧ نوفمبر ١٩٨١ و ٤ ديسمبر ١٩٨١) من الأهرام .

(١٨) صدرت هذه القصة فى كتاب سنة ١٩٨٢ ، وهى ـ مع كثير غيرها ـ لم تخضع للدراسة نقدية ـ بعد ـ من أى نوع .

(١٩) وهى مسرحيات : « يميت ويحيى » ، « التركة » ، « النجاة » ، « مشروع للمناقشة » ، « المهمة » ، فى مجموعة « تحت المظلة » .. و « المطاردة » مجموعة « الجريمة » ، « والجبل » ، « الشيطان يعظ » فى مجموعة « الشيطان يعظ » ..

(٢٠) أنظر « نجيب محفوظ » ـ الرواية والأداة ، عبد المحسن طه بدر . والاتجاه الواقعى فى الرواية ، حلمى بدير .

(٢١) أنظر « أهل القمة » من مجموعته « الحب فوق هضبة الهرم » .. وهى من أكثر قصصه دلالة على طبيعة فنية القصة القصيرة عنده . صدرت سنة ١٩٧٩ . وقد سبق أن نشرت ـ كغيرها ـ من أعماله الروائية والقصصية الكثيرة على صفحات « الأهرام » ـ العدد الأسبوعى .

(٢٢) الليلة المباركة : قصة قصيرة نشرت فى صفحة كاملة من الملحق الأدبى والفنى للأهرام (٢٠ نوفمبر سنة ١٩٨١) .

(٢٣) نشر نجيب محفوظ قصته القصيرة الأولى بعنوان « فترة من الشباب » بصحيفة السياسة (٢٢ يوليو سنة ١٩٣٢) .

(٢٤) أنظر أهل القمة : مجموعة « الحب فوق هضبة الهرم » ص : ٨٥ .

(٢٥) المصدر نفسه ص : ٨٤ ، ٨٥ .

° مجموعات نجيب محفوظ : همس الجنون (١٩٣٨) ـ كما تقول قوائم مؤلفاته ـ و (١٩٤٧) كما استنتج عبد المحسن بدر فى كتابه عن نجيب محفوظ ، وكما اعترف هو فى مذكراته بآخر ساعة التى أشرنا إليها . دنيا الله (١٩٦٣) بيت سىء السمعة (١٩٦٥) ، خمارة القط الأسود (١٩٦٩) ، تحت المظلة (١٩٦٩) ، حكاية بلا بداية ولانهاية (١٩٧١) ، شهر العسل (١٩٧١) ، الجريمة (١٩٧٣) ، الحب فوق هضبة الهرم (١٩٧٩) ، الشيطان يعظ (١٩٧٩) رأيت فيما يرى النائم (١٩٨٢) .

° أشار نجيب محفوظ فى مذكراته بآخر ساعة (٢٨ يوليو ١٩٨٢) إلى أن القصص القصير الذى نشر قبل الستينات « كان معظمها قصصاً قصيرة عبارة عن ملخصات لرواية قديمة لم تنشر . أما القصة القصيرة فلم أكتبها نتيجة رغبة حقيقية إلا فى الستينات .. »

عقد أحمد محمد عطية فصلاً عن « نجيب محفوظ والقصة القصيرة » ، فى كتابه « مع نجيب محفوظ » ، دمشق ١٩٧١ .



يوسف إدريس القصيرة

□ تحليل مضمونى:
ب. م. كريرشويك

تقديم :

يشكل درس أدبنا العربى المعاصر مجالات متعددة من الاهتمام فى العالم الغربى . وبقدر ما تتنوع الأهداف من هذا الدرس تتنوع مناهجه واجراءاته ، وتختلف عملياته التفسيرية وتوجهاته التأويلية . وتبرز ـ من هذا المنظور ـ مجموعة لافتة من الدراسات ، يحتل بعضها صفحات الدوريات ، ويتخذ بعضها الآخر شكل كتب متعددة الاتجاه والاهتمام .

وبقدر ما تحتل القصة العربية مكانا متميزا فى هذه الدراسات ، تنطوى كتابات نجيب محفوظ ويوسف إدريس على جاذبية خاصة ، لها أكثر ما كتب عن هذين الكاتبين ، بلغات متعددة ، وفى عواصم متدابرة ، وبمناهج متباينة .

من المؤكد أن الاهتمام بهذين الكاتبين له دلالة خاصة . قد تشير هذه الدلالة إلى أن نجيب محفوظ يمثل الإنجاز الذى وصلت إليه الرواية العربية ، كما تشير إلى أن يوسف إدريس يمثل الإنجاز الذى وصلت إليه القصة القصيرة . ولكن دلالة الاهتمام تتجاوز ذلك ، فتكشف عن تداخل البحث عن المتعة الجمالية مع البحث عن فهم العقلية التى تثير هذه المتعة . وليست قصص يوسف إدريس ، تحديدا ، مجرد مصدر لمتعة جمالية متعالية ـ عند ساسون صوميخ ، أو آموس إيلون ، أو بارّيسى ، أو بيريل ، أو كاثرين كوبهام ، أو هيلارى كيلباترك ـ بل هى سؤال مطروح للتأمل ، ونصوص تُتَأوَّل وفق أطر مرجعية متباينة .

وأيا كان التأويل الذى تتكيف به قصص يوسف إدريس،فإن التأويل نفسه يستحق التأمل ، والدراسات الغربية لهذه القصص تستحق الاهتمام . إنها دراسات تكشف . فى مجموعها ، عن الكيفية التى يفهم بها الدارس الغربى أدبنا ، مثلما تكشف عن العمليات التأويلية التى يمر بها هذا الأدب ، كى يتحول إلى صيغ مفهومية ترسم صورتنا ، فى ذهن الدارس الغربى الذى كتبت هذه الدراسة لقرائه فى الأساس ، بتعدد عقائده وتباين مناهجه وتغاير أهدافه . وبقدر ماتفيدنا هذه الدراسات فى تعرف صورتنا من خلال الآخر ، فإنها تفيدنا فى تعرف الآخر ، من خلال تعامله مع صورتنا .

وآخر هذه الدراسات التى صدرت عن يوسف إدريس دراسة ب . م كيربرشويك P M. Kurpershoek بعنوان «قصص يوسف إدريس القصيرة» The Short Stories of Yusuf Idris;

وقد صدرت العام الماضى ـ ١٩٨١ ـ عن بريل ، ليدن Leiden; E. J. Brill. وتبدأ هذه الدراسة بتمهيد تلحقه دراسة بيوجرافية عن يوسف إدريس . ويتكون صلب الدراسة نفسه من قسمين أساسيين ، أولها عن الحقبة الواقعية فى قصص يوسف إدريس ، وثانيهما عن القصص المتأخرة التى تتجاوز الواقعية . وتتحرك الدراسة فى كل قسم من هذين القسمين عبر مستويين ، ينصرف أولها إلى التحليل المضمونى ، ويركز ثانيهما على الجوانب البنائية والأسلوبية ، وتختتم الدراسة بثبت ببليوجرافى بالغ الأهمية لكل من يريد دراسة يوسف إدريس .

وفى الصفحات التالية ترجمة للتحليل المضمونى لقصص يوسف إدريس ، كما تتجلى فى هذه الدراسة . ولعلنا فى حاجة إلى أن نؤكد أن وجهة النظر المطروحة فى هذه الدراسة ليست ـ بالضرورة ـ هى الوجهة التى تعبر عن يوسف إدريس فى تصوراتنا أو تصوراته .

التحرير

القصص الواقعية

القسم الأول : يوسف إدريس

١ ـ خمس ساعات :

تدور أول قصة نشرت ليوسف إدريس بعد قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ ، حول حادث شخصى ، يتناول جهده اليائس لإنقاذ حياة عبد القادر طه ، المناضل السياسى الذى قتل غدرا على يدى البوليس السرى التابع للملك فاروق ، ونقل إلى مستشفى قصر العينى حيث وافته المنية بعد وصوله بخمس ساعات[١] .

وتعد قصة «**خمس ساعات**» أول بوادر نضج القصة عند يوسف إدريس ، فقد اجتمعت فيها أصداء اجتماعية وسياسية ، كما اختفت منها الصبغة الرومانسية ، وتميزت بثراء التفاصيل الواقعية ، والبناء المتوازن ، واللغة السلسة المتدفقة التى تنحو إلى العامية المصرية فى تركيب الجملة ، والمفردات اللغوية ، والاقتصاد فى التعبير . وتجلت بدايات كثير من خصائص المرحلة اللاحقة فى كتابة القصة عند يوسف إدريس .[٢]

ويكشف التحليل الموجز عن درجة عالية من الإحكام فى هذه القصة ، إذ ينشأ توترها عن تضاد كونترابونطى بين قطبين مختلفين ، أولهما العالم العقلانى للمستشفى ، وثانيهما العنف القاصف خارج جدرانها . وتستغل الحدود الصارمة للزمان والمكان ، مع المستوى الأسلوبى والتغير الحاذق فى الإيقاع ، لتضيف إلى إحكام البناء . وتروى القصة بضمير المتكلم على نحو مباشر .

وتبدأ القصة بوصف حجرة قديمة فى مستشفى قصر العينى ، يسودها الهدوء ، بينما تجرى الأعمال الروتينية المعتادة . ويؤكد الكاتب هذا الهدوء باستخدام الجمل الطويلة نسبيا ، والربط بين أجزاء الجمل بتكرار المتضايفين «كل شىء» . ولكن ينقطع انسياب الجمل ، بغتة ، فى نهاية الفقرة الأولى ، بعبارتين موجزتين متفجرتين ، توحيان بحدوث كارثة :

«**وفجأة .. دق جرس الإسعاف .. دق فى قصر مرتفع مبتور**» .[٣]

ويعود الصمت من جديد ، لكنه يغدو صمتا مخاتلا يتأهب فيه الجميع للعمل المنتظر ، فلا يقطع ذلك الصمت الذى يخفى الحقيقة المروعة سوى صرير عجلات الترولى فى الممر . وتظهر لمحة خاطفة من هذه الحقيقة ، يعلن الجرس عن اقتحامها الوشيك ، فى اللحظة التى يندفع فيها رجل الإسعاف إلى الحجرة صائحا :

«**حالة ضرب نار يابيه ! . واحد ضابط اغتالوه فى الروضة !**» [**أرخص ليالى ، ص ٩١**] .

ويستمر التضاد الدرامى الذى خلقه الكاتب فى الفقرات الأولى ، ببعث الحياة فى أوصال القصة . لقد أعقب وصول «عبد القادر» فترة من التأمل والحوار ، استمرت إلى أن اكتشف الراوى ثلاثة ثقوب أحدثتها رصاصات أطلقت على ظهر الرجل ، وانتهى البحث العاجل عن فصيلة الدم [أرخص ليالى ، ص ٩٤] وما تلاه من عملية نقل الدم ، إلى ارتياح مؤقت ، استعاد معه الطبيب الراوى ، ومن يساعده ، هدوءهما . ومع تقدم المساء وتلاشى الضجيج فى المستشفى ، لم يعد يسمع فى الحجرة سوى حفيف الأدوات الكهربائية . واستسلمت المرضة التى تلاحظ الجريح إلى التثاؤب ، ليظل التقابل قائما ، بصورة أو بأخرى ، بين الهدوء والنظام السائدين فى نوبة عمل ليلية ، والرعب والفوضى فى العالم الخارجى . ولكن يختفى التقابل بين العالم الخارجى والداخلى فجأة ، ويندمج العالمان فى ثنايا تأملات الطبيب الراوى الذى يلاحظ المريض . فيصبح الهواء لزجا ثقيلا :

«**وأحسست أول الأمر أن أشياء كثيرة حولى تلهث .. ثم شعرت بالحجرة كلها تزفر وكأنها رئة محموم ..**» [أرخص ليالى ، ص : ٩٧] وينهض الطبيب ، ويتمشى فى الحجرة ، ويتمعن فى جسد الجريح ، ليكتشف الدم المندفع ، وقد أغرق الملاءات والمرتبة ، ويوقن أن عبد القادر ميت لا محالة ، إذ «**بدأ النزيف**» ، ويموت عبد القادر دون أن يحول كفاح الطبيب الراوى اليائس بينه وبين المصير الفاجع .

لقد أعلن يوسف إدريس ، عقب قيام الثورة عن كراهيته للنظام السابق ، وجاء ذلك فيما نشره فى المجلة اليسارية «التحرير» . ولقد كان ضروريا أن ينتهى الأمر بالدوافع السياسية للقاص ـ وذلك أمر لا يثير الدهشة ، خصوصا إذا أخذنا فى الاعتبار موضوع القصة ـ إلى خلق تضاد حاد بين حطة الأساليب التى تلجأ إليها جماعة فاروق (الملك السابق) الإرهابية ونبل سلوك عبد القادر ، ممثل مصر الحقيقية .

ولذلك يتأمل الطبيب الراوى وجه عبد القادر الجريح ليتعرف فى ملامحه على ملامح الشخصية القومية التى لا تخطئها العين . إنها ملامح مصرية :

«**مصرية من ذلك النوع الذى يوقظ فيك مصريتك ، ويجعلك تعشقها من جديد**» . [أرخص ليالى ، ص ٩١] .

قد لا نجد إشارة إلى ثورة الجيش ـ ثورة يوليو ١٩٥٢ ـ التى حدثت فى أعقاب وقائع هذه القصة ، ولكن تظل دلالة القصة مرتبطة بمغزى شديد الوضوح لقارىء ذلك الوقت . وهو مغزى يؤكد أن دماء عبد القادر طه لم تضع هباء ، إذ ساهمت بطولته واستشهاده فى تعبيد طريق الثورة ، بكل ما تهدف إليه من تحرير الشعب من ربقة الإقطاع والسيطرة الأجنبية . لقد حصل المصريون الحقيقيون الفقراء على ثمار كدحهم ، لأول مرة فى تاريخ البلاد الطويل ، بفضل تضحية ثوار من أمثال عبد القادر طه .

ولا ترجع أهمية قصة «**خمس ساعات**» ـ لذلك ـ إلى ما تنطوى عليه من إرهاص ببراعة يوسف إدريس ، بوصفه كاتبا للقصة القصيرة فحسب ، إذ يضاف إلى ذلك ما تنطوى عليه القصة من اهتمام سياسى عميق ، يتكشف جليا فى الكثير من الأعمال اللاحقة . لقد اتخذ يوسف إدريس موقفا وطنيا فى مواجهة الغرب ، وأصبح داعية لا يفتر حماسه فى نشر الأفكار «الثورية» الاشتراكية ، وتعامل مع الطبقة العاملة فى الريف والمدينة بوصفها منبعا لكل ما هو مصرى صميم ، ودعامة لكل ما يشكل المصير القومى ، ولذلك انتمت الكثرة الغالبة من الشخصيات الرئيسية فى قصصه الأولى إلى الطبقات الدنيا فى المجتمع المصرى .

٢ ـ الالتزام الأدبى والشخصية القومية :

ولقد وجدت الدعوة إلى الأدب الهادف استجابة لا يستهان بها فى مصر الخمسينيات ، خصوصا من أدباء الشباب الذين انضموا إلى الحركة

اليسارية ، خلال الاضطرابات التى صاحبت الأربعينيات . ولقد كان هؤلاء الأدباء يتطلعون إلى ما يشحذ نفوسهم ، ويحلمون بأدب يتجاوز النظرة الجمالية الخالصة للصفوة ؛ تلك النظرة التى كانت تتسرب فى أفكار «شيوخ الأدب» من أمثال **طه حسين والعقاد** . ولقد صاغ المبادىء الأساسية للأدب الهادف **محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس** ، فى مقالاتهما التى ضمها كتاب **«فى الثقافة المصرية»** ،[4] ذلك الكتاب الذى سخر فيه الناقدان ، مثل **يوسف إدريس** ، من قيمة الإنتاج المعاصر لهما . لقد أكدا أن الشعر والقصة فى مصر **«لا يزالان بوجه عام يتعثران فى مضمون اجتماعى محدود ، يقفان عند الفئة المتوسطة من واقعنا الاجتماعى العام ، يصوران مشاكلها وحياتها وآمالها تصويرا جامدا راكدا»** .[5]

وبقدر ما كان محمود العالم وعبد العظيم أنيس ، يمثلان «المدرسة الحديثة» وقد عدا فيها طليعة الأدباء من جيلهم ــ كانا يدافعان عن ضرورة أن يكون الأدب محصلة للتغير الاجتماعى والسياسى وأداة له . ذلك لأن **«المدرسة الحديثة تريد أن تربط الأدب بالمجتمع ربطا حيا ، وأن تجعل منه صورة صادقة ومرآة مبدعة لحياة المجتمع فى قلقه وأمله وتطلعه»** .[6]

ويلتقى يوسف إدريس ، مرة أخرى ، مع مؤلفى «فى الثقافة المصرية» . يلتقى معهم فى إيمانهم الذى يشبه الإيمان الصوفى بالحكمة الفطرية للرجل العادى ، ذلك لأن **«الحياة الواقعية قد علمت الناس معنى الخير ومعنى الشر . وهل يستطيع عاقل أن ينكر أن كفاح سبعين عاما ضد الاستعمار ومؤامراته ، من أجل حياة حرة ديمقراطية نظيفة ، قد علم الناس أين الخير وأين الشر ، أين هم الأخيار وأين هم الأشرار ؟»** [7]

لقد قابل يوسف إدريس ، فى مرحلة لاحقة من حياته الأدبية ، فكرة ارتباطه السابق بحركة الواقعية الاشتراكية ،[8] بإنكار شديد ،[9] ولكن الرابطة التى تصله بدعاة المدرسة الحديثة رابطة لا سبيل إلى إنكارها . لقد تجاوبت عقائده الاشتراكية مع ميوله الشعبية وانحيازه لحياة البسطاء من الناس ، لتقرب ما بينه وبين الأفكار التى عمل على نشرها دعاة «الأدب الهادف» ، وذلك أمر يؤكده ارتباطه بفرع الكتاب التابع لحدتو . ولقد دارت الكثرة الغالبة من قصصه المكتوبة فى أوائل الخمسينيات حول حياة المسحوقين ، فى واقع الأمر ، واتجهت إلى تأكيد نوازع الخير والبصيرة النافذة المتأصلة فى أعماقهم ، وتلك هى الصفات نفسها التى ألح عليها محمود العالم وعبد العظيم أنيس . وثمة نبرة صادقة تتجلى فى حديث يوسف إدريس . إن نبرة حديثه تشى بصدق تعاطفه مع الإنسان المصرى الفقير البسيط ، خصوصا عندما يعترف بتعاطفه مع الرجل المصرى العادى البسيط ، ليقول :

«أجد نفسى دائما متأثرا بشخصية المواطن المصرى العادى البسيط .. وكل قصصى ، تدور دائما حوله .. لأنى معجب بفلسفته وبطولته وجبنه وشجاعته .. وأنا أتخذ هذا المواطن البسيط نموذجا أكتب حوله ما أريد .. فى جمهورية فرحات وفى أرخص الليالى كان هذا النموذج» .[10]

إن تأمل كلمات يوسف إدريس السابقة يكشف عن تجاوزه الجمود المذهبى للواقعية الاشتراكية . وبدل أن يقيد نفسه بتصوير الاختلافات الطبقية ومايعانيه الفقراء من استغلال ، حاول أن يرسم ــ من خلال قصصه ــ ملامح «النموذج الأعلى» للإنسان المصرى ؛ وهو يعتقد أن هذه الملامح تظهر بكامل أصالتها فى أهل الريف البسطاء ، وتظهر ــ على نحو أقل ــ بين سكان الأحياء الفقراء فى القاهرة .

ولقد آمن يوسف إدريس أن بحثه عن «الشخصية المصرية النموذجية» يمكنه من الإمساك بطرف الخيط الذى يقود إلى اكتشاف الطريقة المصرية الصميمة فى رواية القصة ، كما تتمثل فى النكت الشائعة والحكايات الشعبية .[11] **وليس سوى خطوة واحدة بين هذا الإيمان وقناعة يوسف إدريس بأن موهبة القص هى السمة الغالبة على الشخصية المصرية ، بل قناعته بأنه أول كاتب مصرى يحتذى أسلوب الرواة الشعبيين .**[12] **بمثل هذه القناعة يستطيع إدريس ، بضربه معلم ، أن يرسم لنفسه دورا هو أعظم من يفسره ، بوصفه الناطق باسم الشخصية القومية . قد ينطوى هذا الزعم من إدريس على شىء من الغلو ، ولكن الدافع وراء هذا الزعم يتبدى فى أعماله على نحو جزئى ؛ إذ يندر أن نجد بين الكتاب المصريين ، من يجاريه فى براعته ، أو حسه المرح فى تصوير الريف المصرى أو الأحياء الفقيرة فى القاهرة ، أو من يجاريه فى تقديم صورة مؤثرة لحياة سكانها وخلقهم السمح رغم فقرهم المدقع . ولا عجب ــ عندئذ ــ أن يضعه التقدميون المصريون ، بوجه عام ، فى طليعة صفوفهم الأدبية ، أو يضعوه على رأس كتاب القصة القصيرة ، على أقل تقدير .**[13]

لقد حاول يوسف إدريس تمصير الشخصيات والموضوعات الأساسية (التيمات) واللغة . ولقد وصلت هذه المحاولات إلى اكتمالها فى عينى الجمهور ، من خلال المسرح على وجه الخصوص ، إذ أثار تقديم مسرحيته الجريئة **«الفرافير»** (عام ١٩٦٤) ضجة كبيرة ، تبوأ يوسف إدريس بفضلها مكانة قومية عالية بوصفه مبتكر الأساليب المصرية الأصيلة فى التعبير ، والمدافع عنها فى الوقت نفسه . وكان يوسف إدريس ، قبل عرض المسرحية ، قد شرح مفهومه للمسرح المصرى فى سلسلة مقالات نشرت فى مجلة **«الكاتب»**[14] أعتمد فيها على معرفته الوثيقة بحياة القرية ، ودعا إلى تطويع الأشكال المصرية الشعبية العريقة ، مثل السامر ، كى تستوعب نموذج المسرح الحديث وتتلاءم معه ، ونادى بأن **«الفرفور»** ــ وهو شخصية من المسرح الشعبى ــ يجب أن يصبح المحور الرئيسى للأحداث على خشبة المسرح[15] . وذلك على أساس أن **«الفرفور»** مصرى فى كل أحواله ، حاضر البديهة ، يتفجر حيوية ، قادر على إضحاك الجمهور بسخريته اللاذعة . قد يلجأ الفرفور إلى التنفيس عن مشاعره بإلقاء نكتة طيبة المقصد ، لأنه لا ينطوى على غل أو ضغينة ، لكنه مجبول ، فى الوقت نفسه ، على التفلسف والحكمة ، مما ينحو بالجانب التهريجى من طبعه إلى الاتزان . ويرى إدريس أن المتفرجين يكشفون ــ فى الأداء الحى لهذا النوع **«الفرفورى»** من الأداء عند الممثل ــ عن **«فرفورية»** كامنة فى أنفسهم . وما ان يلمس الممثل ــ **الفرفور**ــ الوتر الخفى حتى يبدأ الجمهور فى مقاطعة

الفرفور الماثل أمامه ، بل فى محاولة التفوق عليه فى المكر والدهاء . هكذا يتم التفاعل بين الجمهور والممثلين ، ويصل الجميع إلى درجة من الاندماج ، فى حال من المتعة الجمعية ، يعيد كل فرد ـ فيها ـ اكتشاف الطاقة الروحية التى تمكنه من مواجهة مصاعب الحياة ، والإقبال عليها بنشاط متجدد .

ولقد أثار التساؤل عما إذا كان الفرفور قد استطاع أن يبرهن ، على نحو مقنع ، على صحة ملاحظات إدريس النظرية ، مناقشات عنيفة فى صحافة القاهرة وفى غيرها . ويكفى أن نشير ـ هنا ـ إلى أن تضافر وطنية إدريس مع خلفيته الريفية قد دفعا به إلى التراث الشعبى فى المسرح وفى القصة على حد سواء ، فكان التمصير قضية لا مفر منها فى كل الميادين عموما ، أو فى ميدان الأدب خصوصا . لقد عثر يوسف إدريس على تقاليد النظرة المصرية إلى الحياة متجسدة فى الطبقات الدنيا للمجتمع ، وهى الطبقات التى ظلت ـ على العكس من الطبقة المتوسطة فى المدينة ـ بعيدة عن تأثير الحضارة الغربية . ولذلك أصبح الإنسان المصرى ، المطحون البسيط ، هو بطل الغالبية العظمى من أعماله .

وتميزت قصص يوسف إدريس الأولى ببساطة الشخصيات وسهولة اللغة ، وقد دعم ذلك من وضوح مضمونها ، ذلك المضمون الذى يخلف انطباعًا عن عالم يدركه العقل ، وتتصارع فيه قوى الخير والشر على نحو مطرد . ولقد تجاوز اهتمام إدريس بالوضع الاجتماعى وتفاعل الإنسان مع الآخرين اهتمامه بالحياة الداخلية لشخصياته . ولذلك اعتمد ـ فى تقديم هذه الشخصيات ـ على سلوكها المادى وأقوالها المباشرة ، دون غوص فى العمليات الذهنية الكامنة وراء مظاهر السلوك الخارجى . وبدل أن يعمل القاص على دفع القارىء إلى المشاركة فى حالة ذهنية بعينها يعتمد ـ فى تقديم الموضوع ـ على الأسلوب الكاريكاتورى الساخر . ولكن علينا ألا ننخدع بالخفة البادية فى هذا الأسلوب ، أو عدم المبالاة المرح الذى قد يغلب على التقديم ، ذلك لأن تحت سطح التفاؤل المرح ، وبين ثنايا الميل إلى الأسلوب التصويرى ،[16] **تكمن صورة قاتمة ؛ إذ تنطوى القصص الأولى فى مجموعها على تصوير جهد الشخصيات فى تحسين أوضاعها ، ولكن هذا الجهد يتبدد فى النهاية سدى بلا طائل .**

٣ ـ القرية المصرية :

ويدور ما يقرب من ثلث قصص يوسف إدريس المنشورة بين عام ١٩٥٣ ـ ١٩٦١ فى مناطق ريفية ، وتصور سعى الفلاحين الفقراء المستميت من أجل البقاء . والشخصيات الرئيسية فى قصص مثل **«المرجيحة»** (١٩٥٢) و **«أرخص ليالى»** (١٩٥٣) و **«المأتم»** شخصيات يسحقها قدر لا يرحم ، دون أن تجد من يعينها أو يعطف عليها . ويقف الراوى العليم بكل شىء بمنأى عن شخصياته ، ترقب عينه الراصدة سيرها الحثيث نحو نهاية محتومة ، فيزيد من الإحساس بتعاستها . وتروى **«المرجيحة»** قصة محزنة لفلاح يدعى عبد اللطيف ، يعانى من إصابته بسرطان المثانة نتيجة البلهارسيا . (وهو مرض واسع الانتشار فى الريف المصرى) . وكان هذا المرض سببا فى أن يطلق عليه الناس «الطاجن المشروخ» . ولما كانت قوة عبد اللطيف لا تسعفه على القيام بأعباء ثقيلة فى حرفة النجارة ، فقد قنع بقروش قليلة تأتيه من مرجيحة ، أقامها ليلهو بها أطفال القرية خلال أيام العيد . لكن حظه العاثر قاده إلى السجن ، إثر ارتطام مقدم المرجيحة برأس ابن العمدة ، ويموت فى السجن بعد فترة وجيزة ، لم يفقد أثناءها ، وحتى الرمق الأخير ، الأمل فى أن يحقق ابنه ـ على الأقل ـ ما أخفق هو فى تحقيقه .

ولكن تدهور صحة الابن المصاب بالاستسقاء لم تمكنه من إحراز أى نجاح ، بل لم تمهله إلا لكى يشهد سقوط أمه وأخته فى براثن تاجر مخدرات من جيرانهم ، كان أبوه مدينا له ، ولم يظهر أقرباء عبد اللطيف أى نخوة إزاء ما حدث ، بل يسلبون الابن ، بعد وفاته ، كل ما تبقى له من كرامة ، ويطمسون كل أثر لوجوده .

وقصة **«أرخص ليالى»** ، التى أعطت اسمها للمجموعة الأولى من قصص يوسف إدريس ، تدور حول عبد الكريم ، وهو فلاح فقير آخر ، يبحث عن طريقة يقضى بها ليله دون أن يتكلف مالا ، فلا يجد شيئا متاحا ، فى قريته النائمة فى بلادة تامة . وينتهى به سعيه الحانق على ظروفه البائسة إلى التوجه إلى داره ليمارس ، كما اعتاد ، المتعة الوحيدة له . وهناك تخطى أولاده ، وهو يزحف فى الظلام ، حيث يتناثرون على الأرض ؛ ليصل ـ أخيرا ـ إلى فراشه فوق سطح الفرن ، فيوقظ امرأته ، بدعك قدميها اللتين تحجر فوقهما الطين ، غير مدرك للعلاقة السببية بين الاتصال الجنسى والإنجاب . ولذلك فقد اعتبر مولد طفل جديد ، بعد عدة شهور ، مفاجأة غير سارة . وتمضى عجلة الفقر والجهل مواصلة سيرها .

وتقدم قصة «المأتم» **(وكانت قد نشرت لأول مرة فى مجموعة «أرخص ليالى» فى عام ١٩٥٤)** وصفا ساخرا لنزاع بين حانوتى وشيخ قروى ، حول ثمن الصلاة التى يؤديها الأخير على أرواح الموتى من الموالبد . ويتيح هذا الوصف التعرف على جانب من النظام الاقتصادى التحتى فى الريف ، حيث الصراع لا يتوقف من أجل قروش قليلة .

ولا ينصب التركيز ـ فى هذه القصص ـ على الذروة ، أو لحظة التنوير ، بقدر ما ينصب على رسم تخطيطى لقطاعات ثابتة من واقع اجتماعى ، يتطور عبر خطوط تتداخل فى بطء ، ليصل إلى نهاية تفسر الأفكار المتضمنة فى بداية القصة . ويدعم هذا البناء مضمون القصص المرتبط بحتمية قدر يلقى بثقله على أبطالها . وتعانى الشخصيات ـ فى هذه القصص ـ من الوحدة ، وتسعى ، دون جدوى لمواجهة صعاب جمة . إنها شخصيات تحيا فى مجتمع قاس ، يقوم على الأنانية ، ويحل فيه المكر محل المشاعر ، ولا تمثل الأسرة فيه سوى أدنى درجات الحماية . وتتهاوى أحلام المستقبل المشرق ، ليتقلص ما يتبقى من المتعة المتاحة فى رشفة من كوب شاى بين الحين والحين ، أو تدخين «جوزة» ، أو تعاطى النذر القليل من الحشيش أو الأفيون ، أو بعض المهارشة الخشنة مع الزوجات .

قد تفشل هذه الشخصيات التعسة فى تحقيق أى شىء ، ولكن مجتمع القرية يظل قادرا ـ فى مجموعه ـ على تحقيق بعض الانتصارات اللافتة .[17]

فى قصة «**الهجانة**» (١٩٥٣) ، وهى قصة متواضعة البناء ، تلحق خسائر طفيفة بعزبة أحد كبار الملاك ،[١٨] فيصل ثلاثة من «الهجانة» ، يثيرون الذعر فى القرية المجاورة ، ويلزم الأهالى بيوتهم ، وتتوقف مظاهر الحياة . ولكن عندما تصل وحشية الهجانة إلى حد لا يمكن احتماله تتحد الجماعة ، فجأة على غير انتظار ، وتنجح فى التخلص من الهجانة .

وتصف قصة «**الطابور**» التى تختلف اختلافا يسيرا عن القصة السابقة ، محاولة مالك للأرض ،ينتمى إلى أصول تركية ، لإحكام سيطرته ، دون جدوى ، على مدخل بقعة يقام عليها سوق ، تعود الفلاحون القدوم إليه من كل صوب . ويظهر المعنى الرمزى لهذه القصة واضحا ، إذ لا يكف طابور الفلاحين ، الممتد إلى نهاية الأفق ، عن النفاذ إلى السوق ، من خلال القضبان التى أقامها الباشا وشدد عليها الحراسة . ولقد واجهت الشركة التى اشترت الأرض ـ وترمز إلى التحول التدريجى من حيازة كبار الملاك إلى أشكال الرأسمالية الحديثة ـ مقاومة مماثلة ، ولم تجد وسائلها العصرية فى إعاقة المسيرة الظافرة التى ظلت تشق طريقها إلى السوق . وتنتهى كل محاولة لترويض الأهالى إلى الفشل ، وعلى نحو ينتهى معه الصراع الطبقى بانتصار أهل القرية الفقراء .

وتعاود النغمة الاشتراكية ظهورها فى قصص أخرى مثل «$\frac{1}{4}$ حوض» (١٩٥٣) و «**جمهورية فرحات**» (١٩٥٤) . ويصور الكاتب ـ فى القصة الأولى ـ كيف تقضى الطبقة الغنية حياتها الفارغة ، وكيف تستمتع بهذا الفراغ على حساب الفقراء . لقد استيقظ «إسماعيل بك» متأخرا صباح أحد الأيام ، وعن له أن يهبط إلى حديقته ، فى ملابس نومه ، ليمارس رياضة حرث الأرض . ولم يلتفت إلى إطراء البستانى . وهواية إسماعيل بك المفضلة إظهار سيطرته على خدمه ، وتناول الفأس وأخذ يحرث حوض الياسمين ، لكنه سرعان ما سقط منهارا ، لعدم تحمل بنيته الهشة الجهد العضلى للعمل . وبعد أن غادر المكان محمولا إلى «الفيلا» ظل البستانى قلقا حائرا لضعف سيده . ويصل القارىء فى الجملة الأخيرة ، من الصياغة الأصلية للقصة ، فى جريدة «المصرى» ، إلى مغزاها المباشر على النحو التالى :

«**ويومها عزق عم عبد الله ما تبقى من الحوض ، وتبعه بأحواض الفل والورد ، وجمع عنب التكعيبة كله ، وروى المنجة ، وسهر يحرس الخوخ**» .

ولم تؤكد أية قصة من قصص يوسف إدريس شهرته ، باستثناء «**أرخص ليالى**» مثلما فعلت «**جمهورية فرحات**» . ولا تندرج هذه القصة ـ على نحو صارم ـ فى طائفة القصص الخاصة بالريف ، ولكن ما تنطوى عليه من جوانب موضوعية ، فضلا عن تاريخ نشرها ، يبرر مناقشتها فى هذا الإطار ؛ إن «**جمهورية فرحات**» آخر قصة كتبها يوسف إدريس قبل اعتقاله ، لأسباب سياسية ، ولذلك فمن الممكن أن تعد خاتمة لمرحلة من حياته الأدبية .

وتتميز القصة بما فيها من جمع بين المعالجة التصويرية للفكرة ، على منوال قصة «**المأتم**» والتوجه الإيديولوجى كما تمثل فى «**الطابور**» . وتدور أحداث القصة فى قسم للبوليس ، فى أحد أحياء القاهرة الآهلة بالطبقة العاملة ، حيث يموج المكان بحركة لا تنقطع للمسجونين المقيدين ، والمتسولين المحتجزين ، ونسوة يشتكين من أزواجهن . ويجلس فرحات الصول الكهل المنهك الذى شاب رأسه فى خدمة الحكومة وسط هذا كله ، يطلق العنان لخياله فيختلق قصة وهمية يرويها لشاب احتجز فى القسم لأسباب سياسية . ويروى الرجل ، وسط الأحداث الكوميدية التى تجرى أمامه ، كيف واتى الحظ عاطلا ، «**زى ما بيقولوا موظف فى كوبانية الشمس**» ، فأسس امبراطورية صناعية هائلة ، لكنه ظل مخلصا رغم تضاعف ثروته ، لا يتخلى عن أصله المتواضع ، ويخصص طاقته وماله لرفع مستوى معيشة مواطنيه ، ولذلك حققت مصر رخاء عظيما ، على يديه ، أدى إلى اختفاء الفوارق الطبقية . وانتهى الأمر بهذا المحسن إلى أن زهد فى الرفاهية والنفوذ فتنازل للشعب عن ممتلكاته .

و«**جمهورية فرحات**» واحدة من روائع الفن الواقعى عند يوسف إدريس ، إذ تتبدل المواقف الهزلية مع رؤى فرحات الآسرة عن فردوس اشتراكى ، فى مزيج بهيج من الأحلام الكيخوتية والاستسلام المزاجى للمرح . وبتشجيع من المحتجز السياسى الشاب ، الذى يتجاوز نفوره الأولى من الجو المقبض للقسم ينطلق خيال الصول ، طليقا ، ويظل محلقا يتجاوز تخوم الممكن ، إلى أن يتنبه فجأة ، فى نهاية القصة ، إلى حقيقة الواقع الخشن المحيط به . وعندئذ يبدأ فى السخرية من أحلامه الشخصية ، ومن السخرية الضمنية من أحلام ذلك المستمع الثورى الذى كان يستمع إليه ، فيقول بصوت تائه : «**يا شيخ فضك .. أهو كلام .. انت بتصدق**» ؟ [أرخص ليالى ، ص ٢٦٧] وبهذه الكلمات يصل حلم اليقظة ، الذى زعم فرحات أنه ألفه «**مخصوص عشان السينمات**» ، إلى نهاية مفاجئة . ويبدأ الروتين الكئيب مساره المجدَّد فى قسم البوليس .

وتشكل قصص إدريس المنشورة فى جريدة «المصرى» عام ١٩٥٣ وحدة مستقلة ، تتميز بالتوتر بين موضوع يحرك المشاعر وصرامة محكمة ، تتجلى فى طريقة تقديم القصص .[١٩]

وتظهر فى أعمال يوسف إدريس ، عقب الإفراج عنه عام ١٩٥٦ ، نغمة جديدة ، تتمثل فى قصص مثل «**أبو الهول**» و«**داوود**» و«**ليلة صيف**» . وتتخلص القصص من صرامتها السابقة لتفسح المجال للغة ذاتية أكثر شاعرية . ويسهم الطول الدال المتزايد للقصص فى خلق علاقة حميمة بين القارئ والقصة .

وأوصاف الطبيعة نادرة فى أعمال يوسف إدريس ، ولكن يصادف المرء ـ فى قصص هذه المرحلة ـ فقرات غنائية تتغنى بجمال الريف المصرى ، هذا الجمال الذى يتكشف فى الليل ، بوجه خاص ، عندما تهدأ الدنيا وتستريح من عناء حرارة النهار ، وتنسدل على الحقول المغطاة بنور القمر غلالة بهيجة من الغموض توقظ الخيال . فى تلك الساعة يجتمع الناس للسمر ، فى «**سامر**» ، يستمعون إلى حكايات طويلة يحكيها فصحاؤهم .

وفى قصة مبكرة بعنوان «**فى الليل**» (١٩٥٤) تتقابل جماعة من الفلاحين ، أنهكهم العمل فى الحقول طوال اليوم ، وبينما يدخنون «الجوزة» ويستمعون إلى نكات فرفور القرية ، وهو أفقر من فيها ، يسرى الهواء الرطيب إلى أجسادهم المتعبة فينعشها :

« وماكان الليل جميلا لما فيه من سكون أو نجوم ، وإنما كان جميلا لأنه ليس فيه عمل ، ولأن فيه راحة وجلوسا ، ولأنهم يستطيعون فيه الحديث ويحسون إذا جلسوا واستراحوا وتحدثوا أنهم بشر مثل سائر البشر » . [أرخص ليالى ، ص : ٢٦٦ — ٢٢٧] .

وكما حدث فى **« فى الليل »** يقضى الناس ليلتهم متسامرين — فى قصتى **« أبو الهول »** و **« ليلة صيف »** — رغم اختلاف معالجة الموضوع فى القصتين الأخيرتين . وتفيد المقارنة بين هذه القصص فى تتبع تطور تقنية يوسف إدريس خلال هذه الفترة . ففى قصة **« فى الليل »** لا يحدث تغير منذ البداية إلى نهاية القصة ، مما يوحى بثبات الوضع الاجتماعى . وتتكشف حقيقة الدور الذى يلعبه السامر فى حياة الفلاحين الفقراء ، بوصفه وسيلة تخفف عنهم ، وتجدد طاقتهم فى مواجهة مصاعب يوم جديد . ولكن يختلف توظيف الكلمات التى يتبادلها المتسامرون فى **« أبو الهول »** و **« ليلة صيف »** ، فلا تقتصر على ما يقال — عادة — فى مثل هذه المناسبات ، بل تشكل الكلمات جزءا لا يتجزأ من حركة التطور الدرامى ، وتتسبب فى الأحداث المصيرية التى تؤثر — بدورها — فى حياة الشخصيات الرئيسية فى القصة . ويتمكن الكاتب من التصوير الحاذق لجو المقابلات الليلية — كما حدث فى **« خمس ساعات »** .

ويؤدى دور الراوى — فى هاتين القصتين — طالب بطل — فى كل الأحوال — وثيق الصلة بالكاتب . وللطالب الراوى دوره الدال فى هاتين القصتين ؛ إذ يبرز التقابل بين مجتمع الريف المتخلف الجاهل ومجتمع المدينة الحضرى ، القوى ، المستنير نسبيا ، والمتهاون فى الجنس . إن هذا التقابل يغدو أكثر حدة ، عندما تصاغ الأحداث من منظور وعى طالب شاب ، قادر على أن يشق طريقه فى العالم المعقد خارج القرية . يضاف إلى ذلك أننا لا نواجه — هنا — ما واجهناه من تركيز سابق على أوضاع الحياة البائسة للطبقات الكادحة ، بل نواجه مدخلا أكثر تميزا ، يتجاوز التصوير التسجيلى أو الكاريكاتيرى للشخصيات .

فى قصة **« أبو الهول »** (١٩٥٦) يحضر الراوى وهو طالب فى كلية الطب عزاء فى قريته ، يقام له سرادق ضخم ، يتلو فيه مقرىء آيات القرآن بصوت أخنف قبيح . وما أن ينضم طالب الطب إلى جمع المعزِّين حتى يحاصره حلاق الصحة وممرض المستشفى بأسئلة طبية صعبة ، تهدف إلى إحراجه وإظهار براعتهما أمام الحاضرين . وبينما يتابع القرويون المناقشة فى دهشة وانبهار يصل الواعظ إلى وصف العقاب القاسى الذى ينتظر العصاة فى جهنم . ولا يجد الطالب وسيلة يبارى بها منافسه ممرض المستشفى ، الذى كاد يستحوز على انتباه المستمعين ، سوى أن يقص روايات مبالغ فيها عن الكيفية التى يتعاملون بها مع الجثث فى مشرحة الكلية . ولم يتوقع طالب الطب أن يدفع ثمن هذا الحديث غاليا ، إذ فوجىء ذات ليلة بمن يطرق بابه ليقدم له جثة . ويتكشف طارق الليل عن قروى يدعى « أبو الهول » استمع إلى شكواه عن ندرة الجثث ، واستعداده لدفع خمس جنيهات كاملة ثمنا لجثة يمكنه التدرب عليها .

وفى قصة **« ليلة صيف »** — وهى واحدة من قصص إدريس البهيجة — تقابلنا مجموعة من الصبية ، فى إحدى الليالى خارج القرية ، يجلسون فوق كومة من التبن يثرثرون ، ويروحون بأنس الصحبة عما يعترى أجسادهم فى سن البلوغ ، من وخزات « العفاريت » . وكان المساء موعدهم المفضل ، لما يضفيه الليل من جمال خلاب على كل شىء يبدو تافها ومنفرا فى وهج النهار ، ولما يبثه الليل من أثر ملطف ، فى أجسادهم المحمومة بالرغبة ، الباحثة عن متنفس جنسى :

« ونحب الليل ، نحبه وكأننا نرى فى سواده وهدوئه وحنانه امرأة جميلة ، ذات بسمات ، ودم خفيف ، وسمرة أبنوسية تهيج كامن أعماقنا . ونكره النهار ، نكرهه وكأنه رجل خشن غليظ القلب والقول ، لا يرحمنا ، ولا يسمح لألسنتنا أن تدور »[٢٠] .

وكان الحديث عن النساء موضوع الصبية المفضل . وقد ظلوا معلقين بشفتى محمد ، أكبرهم وأكثرهم معرفة بالنساء ، لأنه يذهب ليعمل فى عاصمة المحافظة ، تلك المدينة التى كانت تبدو هائلة لمن كان مثلهم ، يشعر بالهيبة إزاء تجمع سكانى يفوق اتساع القرية بقليل . أما المدينة ففيها **« أفندية ، ومحطة سكة حديد »** [قاع المدينة ، ص : ١١٢] .

وكانوا على استعداد لابتلاع أى شىء يقوله محمد ، ذلك الذى يبدو وكأنه ليس من بلدهم ، أو يبدو وكأنه واحد من سكان المدينة المتنورين ، اللئام الناصحين ، الذين نرهبهم ونخشى أذاهم .

وبعد مراوغة من جانب محمد وإيمان مغلظة يقسمها الحاضرون بتكتم السر ، بدأ محمد — أخيرا — يروى مغامراته فى المنصورة ، وهى المدينة التى كانت :

« ... شيئا كبيرا كالجنة ، وفيها خواجات لايحصى لهم عدد ، وبنات كاللبن الحليب ، ونساء أفرنج لهن ملايات لف حريرية تلمع وتلعلط ، وقصب براقعهن لابد صغير دقيق مثل عقلة الإصبع ، وأنوفهن لابد كحبة الفول ، وأجسامهن لابد مصنوعة من لحم طرى وليس فيها عظام ، وإنما هى كاللبن تجذبه ، فينجذب معك وتلحسه فيسيل لعابك من حلاوته ، والرجال هناك ... لايشبعون نساءهم ، والنساء يمضغن اللبان فيطرقع فى أفواههن الحلوة الضيقة ، ويطلبن الرجال ، رجال مثلنا فلاحين خناشير كفحول الجاموس». [قاع المدينة ص ١١٤ — ١١٥] .

وتثير حكاية محمد المختلقة عن تلك المتع الحسية خيال الصبية ، فقرروا — وهم فى عجلة من أمرهم — التوجه إلى المنصورة . وانضم إليهم محمد بعد تردد . ولكنه يعترف لهم — عندما ظهرت أضواء المدينة على مرمى البصر — أنه اخترع الحكاية كلها . وبقدر ماينال طالب الطب — فى **« أبو الهول »** — عقابه على ماتفوه به من قص ، ينال محمد عقابا مماثلا لاستغلاله سذاجه الصبية الريفيين ؛ فيستدرج إلى أحد الحقول ليوسع ضربا ، يصل إلى التهديد بالقتل . وعندما أشعلوا النار فى كومة من القطن أعدوها لحرقة ، ظهرت تباشير الصباح ، فجعلت اللهب يبدو شاحبا ، وأخذ كل واحد من الصبية يحملق ذاهلا فى أوجه الآخرين الممتلئة بالبثور . وأدركوا ، ساعتها كم هم أشقياء تعساء ، فكروا عائدين يجرون أذيال الخزى وينظرون بفزع إلى النهار القادم :

« النهار الذى كنا نراه رؤية العين منتصبا أمامنا كرجل عملاق قامته أعلى من قامة الشمس ، ولارحمة فى قلبه ، ولاخرقة فوق جسده ، وفى

يده هراوة ضخمة ، منتصبا هكذا ، ينتظرنا ويتوعدنا ، وتقدح عيناه بالشر ونحن متجهون إليه ، خائفون ، خاشعون ، عالمون تماما أننا لن ننقذ من يده» [قاع المدينة ، ص ١٣٣] .

وإذا تجاوزنا الجو الشاعرى وحكاية محمد الهزلية عن مآثره فى المنصورة ، وهى فقرات تشبه حلم فرحات ، لفت انتباهنا ـ فى «ليلة صيف» ـ التقابلات المتضادة بين الليل والنهار ، والحلم والحقيقة ، والمدينة والقرية . وتتدعم هذه التقابلات وتمتد ، عبر تداخلات ، تضفى عليها دلالة رمزية . وعند نهاية القصة ، يبدو التضاد الفردى وكأنه يشكل وضعا واحدا ؛ إذ يدرك الصبية القرويون وهم يعودون إلى قريتهم فى الفجر ، الحقيقة القاسية لوجودهم ، فى نهار يلوح للعيان وكأنه مارد شرس . أما المدينة ، بمتعها الحسية ، فتتحول إلى محض سراب ، لايختلف كثيرا عن حلم فرحات بفردوس اشتراكى . ولذلك فإن تحرر الصبية من حذر الوهم يكشف عن انتصار الواقع والنهار والقرية على نقائضها : الليل والمدينة والحلم . وتتكرر هذه التقابلات المتضادة ، متفرقة ، فى أجزاء أخرى من أعمال يوسف إدريس ، فيصبح جانبا أساسيا من جوانب عالمه الخاص .[٢١]

وموضوع قصتى **«داوود»** و**«الناس»** هو الفجوة الهائلة التى تفصل بين الفلاحين الأميين والمدينة الحديثة . ونجد الاتجاه التقليدى هنا ، كما فى قصص أخرى ممثلا فى العنصر النسائى ، بينما يمثل شباب المثقفين من الذكور اتجاه الحداثة والعقلانية .

وفى «داوود» (١٩٥٦) نتعرف على امرأة ريفية تؤمن بالخرافة ، لها ، مثل قطتها ، حَمْلٌ جديد ، فى كل دورة من دورات الطبيعة . وعلى الرغم من موت وليدها عقب خروجه إلى الحياة بوقت قصير ، لاتلق المرأة باللوم على الوسائل البدائية التى تستخدمها «الداية» ، بمقدار ماترد الأمر إلى الحظ العاثر . إن إيقاع هذا الأسلوب البدائى فى الحياة ، ومايقترن به من اعتماد على دورات الخصب وقوى الطبيعة الخارقة بدل الاعتماد على المراكز الطبية المحلية ، أو «العيادات» ، يمثل نغمة تحتية لوصف فترة الحمل الثانى ، بعد أن فقدت المرأة والقطة وليدهما الأول .

و«الناس» (١٩٥٧) قصة تدور حول شجرة «الطرفة» المباركة ، تلك التى يجتمع عندها مرضى العيون كل فجر ، ليجمعوا من ندى أوراقها قطرة لأعينهم . لقد أثار تقديس القرويين للشجرة سخط بعض الطلبة الجامعيين ، فتمردوا على هذه العادة ، وشنوا حملة لإقناع الأهالى باستخدام القطرة الطبية ، وأبدوا فى حملتهم حمية وحماسا . ولكن ظلت شجرة الطرفة ـ ربما بسبب هياج الطلبة ضدها ـ مزارا يتزايد إقبال الناس عليه . ولكن تظهر المفارقة عندما يثبت بعض الشباب ، بالتحليل الكيميائى للأوراق ، احتواء الشجرة على مادة فعالة فى شفاء أمراض العيون . وبمجرد أن يظهر هذا الاعتراف الرسمى بمزايا الشجرة ، يتناقص إقبال الفلاحين عليها ، وكأنهم فسروا الاعتراف على أساس من ريبتهم المتأصلة فى السلطة والحداثة بوجه عام ، فتفقد شجرة الطرفة جاذبيتها وبركتها فى النهاية[٢٢] .

٤ ـ المدينة والقرية :

تحتل القيم المتضادة التى يمثلها مفهوما المدينة والقرية مكانا بارزا فى قصص يوسف إدريس القصيرة ، خصوصا ماكتب منها خلال الخمسينيات . وتعكس هذه القصص اختلافا كبيرا فى التطور المادى والاتجاهات العقلية مابين «الأرياف» والقاهرة«العاصمة الكبرى ، تلك التى تتحد المدينة ـ فى مصر ـ باسمها[٢٣] **ولاشك أن يوسف إدريس الذى نشأ فى إحدى قرى الدلتا ، وفى «دمياط» المدينة الساحلية الصغيرة ، قد عانى وطأة الانتقال من الأمان النسبى الذى يكفله مجتمع القرية إلى ضياع الهوية فى العاصمة الكبيرة . وفى الوقت الذى يواجه ازدحام القاهرة،وضوضاء شوارعها بكراهية شديدة ينطوى موقفه ـ إزاء الريف المصرى ـ على تضاد عاطفى**[٢٤]**. إنه يؤمن ـ من ناحية ـ أن القرية هى التى تحافظ على أصالة الشخصية المصرية ، ولكنه يرفض ـ من ناحية مقابلة ـ تخلف القرية وأعرافها الأخلاقية الجامدة ، تلك التى تُفرض ـ أحيانا ـ فى قسوة شديدة . ومع ذلك فإن تعاطف إدريس يتوجه صوب أهل القرية ، ويقدمهم ـ فى قصصه ـ بوصفهم مجموعة متجانسة ، لايمس تجانسها وجود فئة قليلة ، غير ضارة فى الحقيقة ، تمثل السلطة ، كالعمدة والغفير . وأهل القرية ـ على النقيض من سكان المدينة ـ فقراء ، يحيون حياة خشنة ، ويتحصنون خلف حاجز منيع من تصنع البلاهة والمقاومة السلبية ؛ لمواجهة التهديد الخارجى ، ولكنهم طيبون فى أعماقهم ، يستمتعون بالحديث الضاحك ، ويداعب بعضهم البعض ، وهم يحتسون كوبا من شاى ساخن قاتم اللون .**

ويظهر الصراع واضحا بين القرية والمدينة فى قصة **«المكنة»** (١٩٥٣) . والأوسطى محمد (الذى يذكرنا بعبد اللطيف فى «المرجيحة») قروى تعس ، لاأقارب له سوى ابن خائب وعدد قليل من الأصدقاء . وهب نفسه لعمله ، وهو صيانة «مكنة» قديمة تدير طاحونا للدقيق . ووجد فى علاقته بها يعوضه عن جدب علاقاته الإنسانية . ولذلك تعادل «المكنة» ـ عنده ـ الحياة بأسرها ، فهو يحبها كعشيقة ، ويحمى «حجرة العدة» التى تستقر فيها وكأنه يحمى حرمة بيته . ولم يتردد فى أن يوسع ابن صاحب «الطاحونة» ضربا عندما وجده داخل «حجرة العدة» ، يحاول أن يلمس **«الحدافة الضخمة الدائرة»** . وكما فقد عبد اللطيف ـ فى **«المرجيحة»** ـ أغلى ما يملك ، أى زوجته الشابة الجميلة ، عندما أصابت المرجيحة ابن العمدة الصغير يتسبب ضرب ابن صاحب الطاحونة فى طرد **«الأوسطى محمد»** من عمله ، وحرمانه من التواصل العاطفى الحميم بالماكينة التى يعشقها . ويسعد **«الأوسطى محمد»** عندما يفشل كل «أسطوات» البندر فى ترويض «المكنة» العجوز العنيدة و تشغيلها وكلما تخبط «الأسطوات» ، وطال توقف «المكنة» ، كان «الأوسطى محمد» يكسب الناس إلى صفه فى مواجهة صاحب الطاحونة ، إلى أن جاء صاحب الطاحونة ، يوما ، مصطحبا «أوسطى» من القاهرة ، أثار السخرية أول الأمر بسبب ردائه النظيف ومظهره الحضرى . ولكن سرعان ماغير الفلاحون موقفهم من «الأوسطى» الجديد ، عندما استطاع إصلاح «المكنة» التى بدأت تدور فى يسر . وبينا أقبل الجميع يهنئون صاحب الطاحونة المنتصر ، انزوى «الأوسطى محمد» وحيدا منهزما ، غير قادر على استيعاب الكارثة الفادحة **«وكأنه الزوج يضبط امرأته متلبسة بخيانته»** .

هذا الجانب من قصة «المكنة» ، حيث يصاغ التعبير عن دمار القروى فى رموز جنسية ، يغدو الموضوع (التيمة) الأساسى فى قصة نشرت بعد ذلك بخمسة عشر عاما ، وهى قصة «النداهة» التى تبدأ على النحو التالى :

«حين دفع «حامد» الباب رفوجىء بالمشهد الهائل المروع .. مات .. بالضبط مات . وجد نفسه فجأة قد سكنت فيه كل خلجة أو حركة أو فكرة ، ولم يعد يرى أو يسمع أو يشعر .. كانت «فتحية» زوجته راقدة على أرض الغرفة ، والولد الصغير ملتصق برأسها العارى ينتحب مرعوبا وهو يجذب شعرها بشدة ، بينما هى عارية الرأس ، عارية الساقين والفخذين ، عارية كلها أو تكاد .. وفوقها يرقد أفندى بجاكته ولا بنطلون أو سروال ، وإنما مؤخرته العارية قد ذابت فى عرى «فتحية» وانتهى الأمر» [٢٥] .

ورغم الاختلافات الأسلوبية بين القصتين ـ «**المكنة**» و«**النداهة**» ـ فإن كلتيهما تصور انتهاك المدينة ـ بكل ماتمثله ـ لأسلوب الحياة التقليدية ، بنفس القدر الذى تصور به ـ كلتاهما ـ الانهزام الكامل للعنصر الريفى . ويتمثل هذا الانهزام فى عملية اغتصاب ، تفقد الفلاح أليفه الحميم ، سواء أكان هذا الأليف طاحونة الدقيق ، فى قصة «**المكنة**» ، أو زوجة بواب قروى هبط المدينة ليجرب حظه فيها ، كما حدث مع فتحية فى «النداهة» .

ولايملك المرء سوى التعاطف مع المخدوعين المغتصبين فى هذه القصص . ذلك لأن الكاتب يصورهم ـ رغم سذاجتهم ـ بوصفهم شرفاء مخلصين ، أهلا للثقة ، يربطهم رباط وثيق بعملهم وأسرهم . إنهم أناس طيبو النوايا فى عالم شرير . قد تعد صفاتهم هذه مزايا فى ذاتها ، ولكنها تجعل منهم عزّلا فى مواجهة رجل المدينة الأنيق الماكر ، المراوغ ببراءته الظاهرية . وبقدر ماينسحق القرويون فى مواجهه رجل المدينة يتجردون من البقية الباقية للكرامة ، فلا يجسر «الأوسطى محمد» على تنفيذ وعيده بإلقاء «الأوسطى» القاهرى الشاب فى الماء ، تماما كما لايجسر حامد على تطبيق أعراف الشرف فى القرية ، تلك الأعراف التى تلزمه بقتل زوجته والأفندى المخنث الذى أسلمته نفسها ، طائعة غير مكرهة .

وتعالج قصص أخرى ، مثل «**الحادث**» و«**الأمنية**» ، تفوق المدينة وجاذبيتها ، بكل ما يكمن خلفها من عالم غربى يمثل قمة الحداثة . ويوضح التعارض بين اتجاهات الريف والمدينة ـ فى قصة «**الحادث**» (**١٩٥٣**) ـ داخل سياق أوسع . إذ يذهب عبد النبى ، مدرس القرية ، مع زوجته «**تفاحة**» إلى القاهرة . ويشعر بسعادة غامرة وهو يريها المدينة لأول مرة . وتسعد الزوجة وتتفرج على النيل من فوق كوبرى قصر النيل ، منبهرة . ولكنها كادت أن تفقد صوابها خوفا على حياة طفل أصفر الشعر ، رأته يجدّف وسط النهر . ويحاول عبد النبى أن يهدىء من روعها بقوله :

«**ده لازم خواجة ... مش معقول ابن عرب**» [أرخص ليالى ، ص ٧٦] ويشير العابرون إلى شاطىء النهر ، بحيث يقف والدا الصبى «**يرتديان أبيض فى أبيض**» دون أن يبديا جزعا . وتغلى تفاحة من عدم إحساس الأبوين بالمسئولية ، فتبصق فى اتجاهها ولكن الريح ـ فى تمثيل رامز ـ ترتد بالبصقة ، لتصفع وجه زوجها عبد النبى .

وعندما يعود عبد النبى وزوجته إلى القرية ، تعلم تفاحة أن أولادها انتهزوا فرصة غيابها واستحموا فى الترعة ، فتعاقبهم بالضرب . ولكن عبد النبى يتخذ موقفا مغايرا . إنه يقارن بين حادثة استحمام أولاده والصبى الذى شاهده فى النيل ، ويتذكر جمال الصبى وصفرة شعره وثباته واطمئنانه . ويقارن بينه وبين ابنه محمد ، لتبرز صورة ابنه بما فيها من كآبة ، وقذارة ، وخوف وإفراط فى الأكل . ويحلم عبد النبى بأن يأتى يوم يرى فيه ابنه محمد راكبا قاربا وحده ، عابرا النيل فى ملابس بيضاء نظيفة . ويتضاد حلمه مع مفهوم تفاحة المحدود عن واجبات الأبوة ، ذلك المفهوم الذى لايقود الجيل الجديد إلا إلى البلادة والقذارة . إن هذا التضاد ، بمعنى أوسع ، يكشف عن الهوة بين الأفكار المصرية والغربية عن التعليم .

وموضوع قصة «**الأمنية**» (**١٩٥٣**) هو موقف القروى من المدينة . وهو موقف ينطوى على مزيج من الخوف والفضول والريبة ، بل على رغبة ملحة فى السخرية من عادات المدينة . وعندما يجد «البرعى» وهو فلاح من الصعيد ، «**أودة التليفون**» خالية تماما ، ينتهز الفرصة ليتكلم لأول مرة فى حياته فى هذا الصندوق العجيب . ويقترب من الجهاز فى حذر القرود ، ويرفع السماعة ليطلب المركز . وعندما يرد عليه المركز : «**أيوه ياميت غنيم**» ، لم يفعل الفلاح المرتبك شيئا سوى أن مأمأ وفأفأ . وعندما يفقد عامل «السنترال» صبره ، ويبدأ فى الشتم ، يستعيد البرعى «**فرفورته**» فجأة ، ويلعن عامل السنترال ، ويرمى السماعة بقوة ويندفع خارجا كالريح .

ويمثل البرعى القروى الذى لا يملك القدرة أو الرغبة فى الاتصال بعالم أكثر تقدما يقع خارج حدود مجتمع القرية ، فيرفض هذا العالم بعد محاولة عابثة . وهويشبه ـ فى ذلك ـ «**أحمد المجلس البلدى**» ، مثلما يشبه الأعرج فى قصة «**على أسيوط**» ، فهو نمط للمرح الخاسر الذى لا يأسف على ما يفوته من منافع الحضارة التكنولوجية .

٥ ـ عقلية القرية :

فى عامى ١٩٥٧ ، ١٩٥٨ نشر إدريس عددا من القصص القصيرة التى تركز على الموقف العقلى لسكان القرية المصرية . اختفى التركيز السابق على الجوانب الخارجية لحياة المضطهدين ، وتركزت الأضواء على المعتقدات والمحرمات البدائية التى تأخذ صبغة دينية ، وتربط بين أفراد الجماعة فى القرية . والقصص التى ناقشها ـ وهى : «**طبلية من السماء**» ، و«**الشيخ شيخة**» ، و«**حادثة شرف**» ، و«**تحويد العروسة**» ـ توضح ذلك .

وإذا جردنا تلك القصص من محتوياتها ، أمكن أن نؤلف منها صورة تقترب من **الاكتمال للقرية المصرية** ، على النحو الذى يتصورها به **يوسف إدريس** ، إن قرية «كفر العزب» كانت قرية تكاد تتمتع بالرخاء ، ولكنها عجزت عن مواجهة تزايد عدد سكانها ، فهبطت إلى مستوى الفقر ، وأخذت شوارعها تموج بالآلاف من المعوزين المهزولين . لا يمتلك الواحد من ملاكها أكثر من بضعة قراريط ، انحدر الحال

بتجارها فصاروا مجرد باعة سريحة ، وفى القرية أكثر من خمسين دكانا للبقالة لا يزيد ثمن البضاعة فى أى منها على خمسة جنيهات . وتقدم القهوة والشاى فى «غرز» رثة متهالكة . وتموج القرية بعدد وافر من المقرئين ، وبائعى الطعمية ، وشعراء الربابة ، وصغار اللصوص . وتختفى ، تدريجيا ، بعض الفضائل التى لم يعد لها جدوى ، مع تزايدصعوبة وسائل العيش ، مثل الكرم ومظاهر الشجاعة والنخوة . ومع ذلك فما يزال أهل القرية يكوِّنون عائلة واحدة كبيرة ، وهى حقيقة يبرزها نظام بناء القرية . إذ شيدت منازلها وأجزاؤها الخلفية إلى الخارج ، وتفتح أبوابها على ساحة شاسعة مفتوحة تتوسط المنازل . ويتمدد هذا السرب من الأكواخ الطينية الواطئة المتداعية وسط الأراضى الزراعية ، حيث تتيح أعواد الذرة الطويلة ملجأ حصينا للخارجين على الأصول . وهى مجموعة قواعد غير مكتوبة تضبط السلوك فى مجتمع القرية :

«الجميع تجدهم فى الجامع إذا أذن المؤذن للصلاة ، ولا تجد واحدا منهم فاطرا فى رمضان . وثمة قوانين مرعية تنظم حياة الكل ويسمونها الأصول ، فلا يتعدى اللص على لص ، ولا أحد يعير أحدا بصنعته ، ولا يجسر واحد على تحدى الشعور العام »[٢٦] .

وتنبع مأساة الشخصيات الرئيسية ، فى تلك القصص من اضطرارها إلى الخروج على «**الأصول**» أو تحولها إلى ضحايا لهذه الأصول . فى قرية منية النصر ـ فى قصة «**طبلية من السما**» (١٩٥٧) ـ «**كل شىء بطىء ، هادىء عاقل ، وكل شىء قانع مستمتع ببطئه وهدوئه ذاك ، والسرعة غير مطلوبة أبدا ، والعجلة من الشيطان**» . [نفسه ص : ٥٢] . ولا يصدق ذلك على شىء كما يصدق على يوم الجمعة . إن هذا اليوم ليس يومًا للراحة ؛ لأن كلمة «**الراحة**» ترتبط ـ فى عقل الفلاحين ـ بأبناء المدينة ، ذوى الإجساد الطرية الذين يعملون فى الظل ، ومع ذلك يلهثون من الإجهاد . يعتبر الفلاح الحصول على عطلة أسبوعية إهانة لطاقته التى لاتكل ، بل يعتبر تقنين مثل هذه العطلة والاعتياد عليها نوعا من البدع . ولذلك فإن الناس فى المناطق الريفية ـ «**بلاد الله**» ـ يؤكدون أنهم لا يمتنعون عن العمل فى يوم الجمعة إلا لأن فيه ساعة نحس ، فلا يمكن أن ينجز فيه شىء إنجازا متقنا . ومع ذلك ، ففى يوم من أيام الجمع ، تقع قرية منية النصر، فريسة اضطراب عظيم . ذلك أن «الشيخ على» يهدد بأن يرتد عن الإسلام ، ما لم يرسل الله إليه ، على التو ، ولمة عامرة . والشيخ على بائس مسكين ، يلازمه الفقر ملازمة الصاحب الحميم ، حتى إنه يطلق على الفقر اسم «أبو أحمد» ، مداعبة وألفة ، وإذ يذعر أهل القرية من تهديد الشيخ على بإعلان الكفر ، وما يترتب على ذلك من غضب القادر القهار ، مما يعرض أمن القرية ـ «**أمان الله**» ـ للمأساة ، يتطوع بعض الواقفين بتقديم ولمة شهية للشيخ على ، وكأنه يزيح بذلك الخطر عن القرية .

وقصة «**الشيخ شيخة**» ، هى قصة شخص أبله ، أصم ، أبكم ، لايتيقن أحد من جنسه ، يشك بعض الناس أنه ابن «**ناعسة العرجا**» وهى امرأة مسترجلة عصبية الطبع ، ويجعله البعض الآخر ابن قرد ، ويجعله البعض الثالث ابن البيطار الذى يشاع عنه أنه يواقع حمارة الشيخ البلدى المأذون . وإذ تعج القرى المصرية بالمخلوقات المشوهة ، والبشر الممسوخى الخلقة ، فإن أحدا لم يعر الشيخ شيخة انتباها لوقت طويل ، إذ حرام أن يعترض أحد على مخلوقات الله ، فهكذا أراد الخالق و«**إذا أراد الخالق فلا مناص من إرادته ، وليس على العبد أن يعترض على نظامه ، حتى إذا شذ النظام .. وكم يشذ النظام حتى ليبدو الكون بلا نظام ، وكم من مجذوب ومهفوف ومشوه ومجنون**» [الشيخ شيخة ، المؤلفات الكاملة ح ص ٣٩٣] .

ولكن الرهبة التى يستشعرها الناس إزاء الشيخ ليست رهبة النظر إلى شىء مخالف شاذ ، يكشف بشذوذه عن كنه النظام الهائل الذى يلغى الكون والناس ، وإنما هى «**رهبة من النظام أكثر منها رهبة من مخالفة النظام**» ولذلك يتساهل الناس مع الشيخ شيخة ، بل إنهم يحلونه إلى حد ما ، فهو الشخص الوحيد فى القرية الذى يملك حق دخول كل المنازل ، دون أن يشعر إنسان ـ بسبب وجوده ـ بما يمنعه عن شىء ، أو يضطره إلى إخفاء شىء ، فالشيخ شيخة ـ فى نظر الجميع ـ لايعدو أن يكون حيوانا أعجم غير ضار . ولكن يتغير هذا الموقف حينما يتباهى شخص مابأن «**ناعسة العرجا**» حاولت ذات يوم أن تغويه ، ويسمع الناس الشيخ شيخة وهو يقول بصوت يميزونه : «**أعوذ بالله**» وإذ يتضح أنه قادر على الكلام العاقل ، يصيب الذعر الجميع ، مخافة أن يفشى الشيخ شيخة أسرارهم . وعندما تعرف القرية ذات صباح أنه قد وجد ميتا ، وقد هشمت جمجمته بحجر ، لايدهش أحد ، ولا يحزن عليه سوى ناعسة العرجا .

أما «**حادثة شرف**» (١٩٥٨) أطول القصص الأربع التى نناقشها وأكثرها شهرة ، فتركز على التعاليم الأخلاقية الخاصة بالجنس للقرية . ورغم سيادة نغمة النقد ، فإن كشف يوسف إدريس لحمية القرويين ـ أحيانا ـ فى التزامهم بالأصول ، لايخلو من التعاطف ، ويبدى ـ المؤلف ـ ميلا إلى الصفح عن سلوكهم الذى يبدو قاسيا وحشيا . ويوضح ـ لنا ـ أنه لابد للمرء أن يفهم أن النظرة إلى الجمال والفتنة الأنثوية ، تختلف فى المجتمع الحضرى عنها فى القرية . ذلك لأن «**الناس فى العزبة وماجاورها لايتزوجون ليستمتعوا بالجمال ويقيموا حوله الأسوار ، إذ هم أولا لايحيون لكى يستمتعوا بالحياة . هم يحيون فقط لكى يبقوا أحياء ، ويتزوجون كى تعمل الزوجة وتنجب أولادا يعملون**» .

ومن اليسير أن يقنع الفلاح باليسير الذى يشبع حاجاته المادية ، ولكنه لايتنازل أو يهادن عندما يتعلق الأمر بالأفكار المجردة ، كالشرف ، خصوصا عندما يشعر أن مفهومه عن الشرف قد تعرض للخطر والشرف . ويرتبط شرف الرجل ـ فى دائرة الأسرة ـ ارتباطا لا ينفصل بطهارة النساء ، وسلوكهن الذى لا تشوبه شائبة . ولذلك يسهل علينا أن نفهم سخط فرج لتحمله مسئولية أخته ـ فاطمة ـ التى تدور حولها قصة «**حادثة شرف**» ، وفاطمة ـ فى هذه القصة ـ على قدر غير عادى من الأنوثة . وهى ذات وجه صبوح فتان تميل إليه قلوب الجميع . ولكن جمال فاطمة ـ فى حالة «**حادثة شرف**» ـ أشبه بجمال ليندا ـ فى رواية «**الحرام**» . إنه الجمال الذى ينفر الخطاب ، «**فمن المجنون الذى يجرؤ على إمتلاك كل تلك الأنوثة وحده ؟**» .

وذات يوم يحدث ما يتوقعه الناس منذ وقت طويل ، إذ يهاجم فاطمة دون جوان القرية ، وهى تسير فى ممر ضيق عبر حقول الذرة ، وتصرخ فاطمة مستغيثة ، ويهرع بعض الناس لإنقاذها ، فيجدونها لم تصب بأذى . ولكن يوقن الجميع ـ رغم ذلك كله ـ أنها قد ارتكبت العيب ، ويتأهب شقيقها المكلوم لتنفيذ واجبه ، وهو قتل شقيقتا وعشيقها المزعوم . «**ففرج» من أهل العزب ، وأهل العزب متهمون أنهم متساهلون فى أخلاقهم عن أهل القرى ، ولكنه سيريهم أن أهل العزب لهم هم الآخرين أصول وأنهم أعدى أعداء العيب** » . ويشرع عدد من النسوة القرويات فى إجراء تحقيق قاس يخلو من الرحمة . يرقدن فاطمة على السرير : «**وتولت إحداهن تقييد يديها ، وأمسكت امرأتان كلٌ بساق من ساقيها ، وامتدت أيد كثيرة ، أيد معروقة جافة ، حتى بقايا الملوخية التى عليها جافة ، وامتدت عشرات العيون الصادقة امتدت كلها فى بحثها عن الشرف والمحافظة عليه ، وامتدت كلها : انغرزت وقلبت وتفحصت حتى وهى لا تدرى علام تبحث** . » [المؤلفات الكاملة ، ص ١١٨] .

وعلى النقيض مما توقع الجميع ، تنطلق الزغاريد من المنزل لتعلن البشرى للرجال المنتظرين فى الخارج : «**سليمة إنشاء الله . سليمة . والشرف منصان** » [المؤلفات الكاملة ، ص ١١٩] .

إن الشرف ـ فيما يراه الفلاحون ـ يقترن بالعذرية والبكارة التى لاتخدش . وهو مازال سليما فى حالة فاطمة . ولكن المغزى النهائى للقصة ، ذلك الذى يبرز فى نوع من الخاتمة أو التذييل لذروتها ، يؤكد أن الأسلوب الجامد الذى تطبق به الأصول ، هو أسلوب مناقض للمقصود فى حقيقة الأمر . إن الاختيار القاسى الذى تواجهه فاطمة يدفعها إلى الوعى بأشياء لم تكن تعيها من قبل ، ويعلمها كيفية الحفاظ على المعيار الأخلاقى بالقرية ومخادعته فى نفس الوقت . هكذا تبدأ فى مخادعة شقيقها بأن تلتزم ـ فى الظاهر ـ بالاستقامة ، وتفعل ـ من وراء ظهره ـ كل ما يخشاه . وينتهى الأمر بأهل القرية إلى أن يقنعوا بما علموه وما تيقنوه ، من أن عذرية فاطمة وبكارتها لم تمس ، دون أن يعنيهم ما حل بها من أذى نفسى .

ويمكن تلخيص مغزى قصة «**تحويد العروسة**» على النحو التالى : إذا كانت جماعة ما مستعدة لابتلاع كبريائها وهجر عاداتها الموروثة ، بحكم تغير الظروف الاقتصادية والاجتماعية ، فمن المؤكد أن هذا التخلص المفاجئ ينتج تأثيرا كليا ينعكس فى سلوك أعضاء الجماعة . وإذا بدأت هذه العملية فى الظهور فإن أثرها يمتد إلى بقية الجماعات ، وينتقل من قرية إلى أخرى ، إلى أن يأتى يوم تختفى فيه التقاليد الموروثة تماما من السطح .

والفكرة الرئيسية للقصة متضمنة فى جملتها الأولى : «**كون الشراقوة ـ بلدياتى ـ كرماء ، مسألة لا نقض فيها ولا إبرام**» [تحويد العروسة ، المؤلفات الكاملة ، ص ٨٢] وإدريس نفسه من أهالى محافظة الشرقية ، ولعله قد صدم فى شبابه بالمفارقة الحادة بين المظاهر الموروثة للكرم،وما هو متاح فى أيدى القرويين من إمكانيات فعلية . ونعرف ـ من الصفحات الأولى فى القصة ـ أن العروسة تحمل فى هودج ، يحيط به أهلها ، ليصحبوها إلى قرية العريس . ويشعر سكان القرى المجاورة بأن عليهم أن يدعوا موكب العروس إلى وليمة ، ويستضيفوا الموكب طيلة الليل ، لكى يظهروا كرم ضيافتهم وقدرتهم على الاستضافة . ولابد ـ بالطبع ـ أن يرفض الأشخاص المصاحبون للعروس هذه الدعوة ، وأن يسفر النقاش عن معركة عنيفة ، ينجح الموكب ، بعد الانتصار فيها ، فى مواصلة سيره .

وقد انتهت هذه العادة تدريجيا لتدهور الأحوال الاقتصادية فى ذلك الجزء من البلاد . وعندما خلت محاولات «**تحويد العروسة**» من مضمونها القديم ، أصبحت عادة اجتماعية زائفة ، أو مجرد مهزلة . وأصبح موكب العروس يتكون من عشرات المتسولين المهزولين الذين يحلمون بوليمة عامرة فى حفل زفاف . ولقد كان هذا هو الحال ، عندما تعرضت جماعة من خدم أحد ملاك الأراضى ، مصممين متجهمى الوجوه ، لواحد من هذه المواكب البائسة . ولما كان القرويون قد فقدوا معنى النخوة القديم فقد تقبلوا الدعوة بدل أن يرفضوها . ولكن مالك الأرض يدهش الجميع . وبدل أن يشكر خدمه للمكرمة التى قاموا بها يلعنهم لأنهم أثقلوا كاهله بالمئات من الفلاحين الجوعى . ويكتشف الخدم متأخرا جدا : «**أن الأسياد فسدوا هم الآخرون كما فسد الزمان ، وراحت السيادة مع العصر الذى ولّى** » . [المؤلفات الكاملة ، ص ٩٠] ويأتى دور الفلاحين لكى يتشددوا فى الإبقاء على التقاليد ، ويرفضوا الرحيل قبل أن يقوم مالك الأرض بواجبه ، ليزيدوا من هم مالك الأرض . وإذا فرغوا من الأكل ، وأصابتهم التخمة ، استأنف الموكب رحلته . وعندما يبلغون قرية العريس ، بعد سبعة أيام من الولائم ، تكون عادة «تحويد العروسة» قد انتهت تماما .

٦ ـ الفقر والظلم الاجتماعى :

والفقر صفة دائمة للشخصيات فى جزء هام من مؤلفات إدريس ، وهو المحور الذى يدور حوله بناء قصص من نوع : «**أرخص ليالى**» ، و«**رهان**» ، و«**المرجيحة**» ، و«**شغلانة**» . وتتحرك الشخصيات فى تلك القصص ، فى دائرة مفرغة من الفقر المدقع والجهل ؛ وهم ضحايا قدر وحشى قاس لا يفرق بين واحد وآخر ، ولا مهرب منه . ولابد أن يتضح أن القصد النهائى العام من «**المرجيحة**» ، و«**شغلانة**» ، هو إظهار التعاسة ، بوصفها الحالة الطبيعية ، وأن أية محاولة لتبديلها يكتب لها الفشل مقدما .

وتبدأ «**شغلانة**» (**١٩٥٣**) بجملة تقول : «**كان عبده فى حاجة إلى قرشين**» . وهى جملة تتكرر بعد حصر قصير للأعمال المختلفة التى حاول عبده أن يكسب بها عيشه . وقد أصبح ـ الآن ـ معسرا تماما ، تدهور كل شىء فى حياته حتى ذلك الحظ الضئيل الذى اعتاده من قبل . وموقفه ـ إزاء هذه الحالة ـ موقف قدرى متواكل : «**إنما هى الدنيا والسلام .** » . ولجيرانه نظرة مشابهة ، فهم يرونه «**قليل البخت**» [أرخص ليالى ، ص ٢١١] . ولكن هناك زوجته الحامل التى تذكره بواجباته . وفى النهاية يدفعه عويلها المتواصل إلى قبول «**شغلانة**» من يتبرع بدمه . ويتحسن حاله ، ولكن إلى حين ؛ إذ تعجزه الأنيميا (فقر الدم) فيعود إلى ما كان عليه : «**فى حاجة إلى قرشين .** » .

وفى «**المرجيحة**» (١٩٥٢) تتزايد الحدة اللاذعة لمحن عبد اللطيف، إذ يتوافق فشله فى الحصول على «قرشين» مع حلول العيد و «**لم تكن الضجة التى يثيرها الصغار هم عبد اللطيف فى ذلك اليوم، لا هى ولا غيرها من مهام الحياة أو توافهها، فقد كان يوم العيد، العيد الكبير.. اليوم الذى انتظره شهرين كاملين.**». ويضفى العجز مسحة مأساوية على النجار الذى ينوء بالأمراض، ففى الليل، يتساءل إن كانت زوجته الجذابة «**قانعة بما يقدمه لها؟**». ثم يتنهد قائلا: «**آه يانبوية، يا قتلانى**». وليس هذا بعيدا تماما عن الحقيقة، إذ إنها تشجعه على أن يتردد على بائع **الأفيون**. وفى النهاية يتحطم أمله فى حياة أفضل، بالتحديد، فى اليوم الذى يأمل فيه أن يزيد دخله، ويتضح له فى نفس اليوم أن شكوكه فى زوجته كانت فى محلها. وبذلك، يثبت أن التوقعات الواعدة كانت وهما، ولم تكن سوى مقدمات الدمار الكامل.

أما شخصيات «**رهان**» (١٩٥٣)، و«**أرخص ليالى**» (١٩٥٣) فتعانى ـ بالمثل ـ من لعنة الإملاق والعوز. ورغم أن الشخصيات قد تجد بعض العزاء ـ كأن يحصل البدوى الجائع، فى «**رهان**»، على وجبة عامرة عظيمة، أو يستطيع عبد الكريم أن يجامع زوجته ـ فإنها تدفع الثمن غاليا، فتعانى الشخصية الأولى نوبة مغص قاسية، ويحصل الثانى على طفل جديد عليه أن يطعمه.

وهناك قصص أخرى ـ مثل «**الحالة الرابعة**» (١٩٥٣) و«**ربع حوض**» (١٩٥٣)، و«**إدمان**» (١٩٥٣) ـ تركز على الهوة الواسعة التى تفصل بين الطبقة العليا الأنانية الكسول الساعية إلى المتعة وبين الفقراء غير المتعلمين. وقصة «**إدمان**» دراسة فى العدل الطبقى. إذ يأتى ضابط إلى العيادة، برجل مكبل اليدين بالأغلال، يشتبه فى أنه ابتلع قطعة حشيش، محاولا إخفاءها من الشرطة. ويعلن الرجل براءته سدى، إذ تجرى له عملية غسيل معدة. ويتبادل الطبيب والضابط حديثا هادئا وديا ـ أثناء ذلك ـ حول عيوب مهنة كل منهما. وحينما يظهر الحشيش، يعقّب كل منهما بما يكشف عن خبرتهما الملحوظة، ولكن يلاحظ الطبيب، فجأة، أن الضابط نفسه يبدو مخدرا. ومع ذلك، لا يسمع كلاهما إلى الاحتجاج الواهن للسجين، وهو يساق مكبلا بالقيود.

القسم الثانى: المرحلة المتأخرة

١ ـ مدخل:

شهدت نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات، تغيرا جذريا فى نهج يوسف إدريس للقصة القصيرة، فقد استبدل يوسف إدريس بتصوير الحياة الواقعية البسيطة للطبقات الدنيا فى الريف، وحوارى القاهرة وأزقتها، تصويرا أكثر تعقيدا. وتحولت مشاهد القص وشخصياته، تدريجيا، فأصبحت المشاهد عامة والشخصيات أكثر شمولا، كما تحول النثر فاقترب من تجريد الشعر المطلق، فى قصص مثل «**حلاوة الروح**» التى نشرت فى ١٩٧٠. ويسود جو عام من التشاؤم على القص، إلى درجة ينغمس فيها الأبطال فى الاستبطان والاحتدام، ويستدل يوسف إدريس بالوصف الخارجى والأحداث المتعاقبة تمثيلا رمزيا للموضوعات الأخلاقية والسياسية.

٢ ـ اهتمام جديد بالغريب والشاذ الخارق للعادة:

إن القصص التى كتبها يوسف إدريس، عام ١٩٥٧، مثل «**الشيخ شيخة**» و«**طبلية من السما**»[٢٧] و«**شيخوخة بدون جنون**»، تنبىء عن عدم اهتمام بتصوير الواقع، وتركز الاهتمام على الجوانب الغريبة الشاذة، وفى بعض الأحيان المتصلة بالموت والمقابر. فالعلاقة الغريبة بين المسخين الإنسانين اللذين لانعرف لها جنسا محددا، فى «**الشيخ شيخة**» وشخصية الشيخ على الشائهة، بطل «**طبلية من السما**»، ذلك الذى يستمطر الغضب الإلهى على أهل قريته بالخروج من دينه، إنما هى عناصر تمهد للتحول إلى القصص الفانطازية.

ويضاف إلى ذلك الابتعاد الواضح عن مبادىء الواقعية فى «**شيخوخة بدون جنون**»، حيث يشتق العنوان نفسه من عبارة قانونية تعنى أن شخصا ماقد توفى لأسباب طبيعية. وفى هذه القصة الطريفة، يقوم مفتش الصحة، الذى يصدر شهادات الميلاد والوفاة، بفحص جثة عم محمد **أحد صبيان الحانوتية** الذين هم ـ غالبا ـ بوابون وفراشون متقاعدون، تزيد أعمار أغلبهم على السادسة والخمسين. ويتذكر الطبيب، وهو فى طريقة لفحص جثة عم محمد، كيف كان الرجل العجوز يصحبه، إلى منازل الموتى، وكيف كان يقوم بتقليب الجثث، بجذب شعرها والحملقة فى عيونها، وتحسس عظامها، ليتأكد من أن الوفاة طبيعية. وهاهم ـ الآن ـ يفعلون ذلك كله فى جثة عم محمد. وعندما يحاول أحد الصبيان أن يقلب جثة عم محمد على وجهها، يتوهم الطبيب أن عم محمد يتحرك وينبرى له من ميتته، ليقول له بطريقته الخفيفة النشطة: «**أوع ياجدع .... مش قلتلك يابيه... شيخوخة بدون جنون**»[٢٨].

٣ ـ الأخلاق الاجتماعية:

ويتجاور اقتحام الفانطازيا نسيج القصص الواقعية مع تزايد النبرة الأخلاقية للقصص فى تلك المرحلة، على نحو مايظهر من مقارنة بين قصتى «**على أسيوط**» **١٩٥٣**، و«**أحمد المجلس البلدى**» (١٩٦٠) وبين قصة «**صاحب مصر**» (١٩٦٥). إن شخصيات هذه القصص الثلاث تترابط من حيث هدفها، **فهى** تصور متشردين تملؤهم روح الفكاهة والحساسية المرهفة، رغم فقرهم المدقع. وقد تتاح لهم فرصة تغير حضارى لكنهم ينبذونها مؤثرين عالمهم البسيط القائم على الإيثار لاالأثرة. ولكن إذا حاولنا أن ندرس أوجه الشبه بين هذه القصص وجدنا اختلافات كثيرة فى أسلوب العرض وطريقته، خصوصا التحول من التمثيل التصويرى للتعارضات إلى الأخلاقية المكشوفة، فى كثير من أحاديث الراوى الجانبية[٢٩].

أما «**على أسيوط**» **فهى** تخطيط (اسكتش) ساخر للطريقة التى يبحث بها فلاح فقير عن علاج لقدمه التى تؤلمه. ويقوم الأطباء العاملون فى إحدى مستشفيات القاهرة باضطهاده. وشخصية الرجل الفقير المعوق جسديا تعود إلى الظهور مرة أخرى، ولكن من خلال رجل قرية نشيط هو «**أحمد المجلس البلدى**» (١٩٦٠).

ولكن لاينصب الاهتمام ـ هنا ـ على الظلم الاجتماعى أو الاختلاف بين الطبقات، بل على الأثر السىء المرفوض أخلاقيا للبحث عن

الكسب المادى والمكانة الاجتماعية . وأحمد العقلة ـ بطل «**أحمد المجلس البلدى**» ـ حلاق ذو ساق واحدة . كثير الحرف كثير الأسفار ، سريع الغضب لكنه بالغ الطيبة ، قادر على أن يقوم بأغرب المهام ، واختراع كل مايمكن أن يفيد القرية ، دكانه عشة من البوص أقامها بنفسه ، وحولها إلى مايشبه المتحف . يعتمد عليه الناس فى إصلاح قنوات الرى وطلمبة المسجد ، رغم أنه لايذهب إلى المسجد للصلاة أبدا . وهو يزيح أكوام الرمل من الطرق ، وينقل آثاث العرسان ، فإذا دعى إلى مأدبة عرس انتابه الخجل وتردد فى قبول الدعوة .

ولكنه يخرج من حالة السعادة التى يعيشها ، عندما يخبره مفتش الصحة بإمكانية تركيب ساق صناعية مجانية فى مستشفى قصر العينى . وينجح أحمد فيما فشل فيه مريض قصة «**على أسيوط**» بسبب ذكائه و«فهلوته» . ولكن ساقه الصناعية تؤدى إلى مجموعة متتابعة من الأحداث المأساوية ، تغير من اتجاهه فى الحياة ، فهو يضطر إلى شراء حذاء ، وجورب يتفق مع الجورب المثبت على الساق الصناعية . ويتوقف عن اللعب وتسلق النخل ، والغوص فى قنوات الرى ، والنوم على الأرض . ويجلس زبائنه على كرسى كى تبقى ملابسه الجديدة نظيفة . وبدل الجرى بعكازه العجيب الذى صنعه بنفسه يتحرك حركات وقورة بطيئة متزنة . وعندما يسافر يركب كبقية المسافرين بتذكرة ، يصعد على مهل ويهبط باتزان ، بدل القفز والسفر على سطح القطار . وتناثرت أفكاره الجديدة على زبائنه الذين قل عددهم ، فكانت أفكارا عن قانلات وحالات لابد من اقتنائها ، وعن محفظة تحفظ قروشه من الضياع ، وعن ادخار لامتلاك الأمتار القليلة التى يقوم عليها الدكان . وتوقف عن عاداته القديمة ، وتضاءل كرمه ، وسلوكه القائم على الإيثار . وتحول هدفه ليقترن برغبة ذاتية فى الامتلاك والاستقرار والزواج والصلاة مثل «**الناس المحترمين**» . وينقلب أحمد المرح الذى كان يسخر حتى من عاهته إلى رجل ضيق الصدر شديد الزهو بنفسه . وعندما يطلب منه ـ كالعادة ـ إصلاح طلمبة الجامع يبدو وكأنه موافق ، ولكنه لايفعل ذلك أبدا . ويقول لنفسه : «**اشمعنى أنا يعنى اللى أصلحها مانا زيى زى الناس . ومادام الناس يصلّون ولايصلحون الطلمبة أو يرفعون الأكوام من طريق العربات ، فليبدأ هو يصلى وليبدأ يفعل مثلما يفعل الناس . والناس تأكل وتلبس وتتزوج ويحيط كل منهم نفسه بما يحميه من ضربات الزمان**» [**المؤلفات الكاملة ، ص ٤٤١**]

ولكن التمدن والسلوك الجديد سرعان ماتثقل وطأته على أحمد فيختفى مرة أخرى ليعود من فوق سطح القطار ، بعكاز بدل الساق الصناعية ، ويضحك ويطير وراء الناس سعيدا ، وكأنما أفرج عنه بعد سجن ، واستعاد براءته المفقودة . وبالرغم من أن حكاياته عما حدث لساقه الصناعية تتغير من يوم إلى آخر فإنه ينهيها ـ دائما ـ بضحكة عالية مدوية وبقوله «**فى داهية .. دا دا كأن الواحد كانت رجله مقطوعة**» . [**المؤلفات الكاملة ، ص ٤٤٣**] .

إن شخصية أحمد ترجع فى جذورها إلى شخصية مبتور الساق فى قصة «**على أسيوط**» وإلى «**البرعى**» فى «**الأمنية**» ، وكلاهما من نوع نقيض البطل anti hero الذى يصطدم بالعالم الحضرى المعاصر .

ولابد أن يشعر القارىء أن هذه القصة القصيرة لاتهدف إلى مجرد تسليته بالمقارنة بين قيم المدينة وقيم القرية المصرية . إنها تتجاوز ذلك عندما تؤكد مغزى رفض «**أحمد المجلس البلدى**» لمظاهر التقدم الإنسانى ، ممثلة فى ساقة الصناعية ، لقد أخذ الخوف يتنابه من حياته الجديدة التى تقوم على الأثرة ، وتعتمد على تنافس الأفراد ، فيرفض العادات الجديدة الرتيبة المصاحبة للساق الصناعية .

ولو نظرنا إلى القصة من هذه الزاوية وجدنا أنها توصل رسالة أخلاقية ، تختلف كل الاختلاف عن النقد الاجتماعى الذى يبطن قصة «**على أسيوط**» **إذ عندما يقرر الإنسان تفضيل مصالحه الشخصية على مصالح الأخرين ، دون نظر إلى حاجة المجتمع ، لابد أن يتصارع مع إخوته ، فينتهى به الأمر إلى العزلة الاجتماعية ، ويدفع المرء ثمن المزايا المادية التى يحصل عليها من سلوكه القائم على الأثرة ، فيفقد تلقائية الحياة الطبيعية والاجتماعية . ويقدر مايفقد المرء دفء الحياة بالأثرة ينطوى الإيثار على راحة الضمير والعقل . ولذلك يردُّ مغزى القصة ـ فى النهاية ـ العجز إلى أولئك المتسلقين اجتماعيا ، فهم الذين يمشون ـ فعلا ـ بساق مقطوعة .**

ويحقق يوسف إدريس ـ فى «**أحمد المجلس البلدى**» ـ توازنا مثيرا للإعجاب بين الواقعية الفكاهية فى قصصه الباكرة والنزعة التبشيرية فى أعماله الأخيرة . ولكنه يقدم آراءه بطريقة مباشرة فى «**صاحب مصر**» (**١٩٦٥**) . وتقع هذه القصة فى بقعة صحراوية مهجورة ، فى طريق السويس ـ الإسماعيلية ، إلى جوار نقطة تفتيش عسكرية ، و«**غرزة**» ، وهما المظهران الوحيدان للحياة فى المنطقة .

وصاحب «**الغرزة**» كهل ملىء بالحياة اسمه عم حسن ، وهو يشترك مع بطل قصة «**أحمد المجلس البلدى**» فى خصائص كثيرة . يشترك معه فى حبه للحرية والحياة ، ذلك الحب الذى لاتقهره سآمه الوجود الثابت . وهو ـ مثل أحمد ـ يفضل أن يتجول من مكان إلى آخر فى الريف . وقد قرر أن ينصب (غرزته) فى منطقة نائية ، لأنه «**اختار لنفسه مهنة أن يخدم الناس حيث لايتوقع الناس خدمة**» . [**المؤلفات الكاملة ، ص ٣٥٢**] وسرعان مايصبح صديقا لجندى «**النقطة**» الذى تفتنه قصص الكهل العديدة ، فيفضل صحبته على صحبة النساء فى المدينة . ولكن نجاح الكهل فى العمل يجذب أصحاب غرز آخرين إلى المكان المهجور . وسرعان مايظهر التنافس فى العمل ، و«**تبدأ رائحة نظام الإنسان الفاسد تفوح**» . ولكن شبح الحضارة يطارد عم حسن ، فلا يجد أمامه سوى طريق واحد ، هو الارتحال ، فلا يستمع إلى رجاء صديقه الجندى ، بل ينقل كل أغراضه قهوته على عربة نقل عابرة ، ويترك المكان متجهاً إلى قدر مجهول جديد .

و«**صاحب مصر**» قصة طويلة إلى حد ما ، تقع فى خمس وثلاثين صفحة . ولكن بطلها عم حسن يبدو أكثر حياة من أعرج «**على أسيوط**» ، وهى قصة قصيرة لاتزيد عن ثلاث صفحات . وليس «**عم حسن**» شخصية حقيقية ، بل هو تجسيد لما يراه يوسف إدريس بمثابة أسمى الفضائل الإنسانية . ولكن الملل الناتج من مثالية الشخصيات التى تبدو شبيهة بالأيقونات ـ كشخصية عم حسن ـ ملل تزيد من حدته العظات المتوالية التى يوقف بها الكاتب تتابع السرد . ومن الصعب أن

نتجنب الإحساس بأن يوسف إدريس يستخدم «عم حسن» بوصفه مشجبا يعلق عليه عددا من أفكاره الأخلاقية أو نظراته شبه العملية عن عمليات التطور التى تحول «**مراكز الأنانية**» فى العقل الإنسانى و«**الذات الصغيرة**». [**المؤلفات الكاملة ، ص ٣٥٧**].

إن موعظة «**صوفى للمساكين**» تتعقد وتمتد لتنحدر انحدارا مهولا فى «**صاحب مصر**» ، ولكنها تتحول لتصبح جزءا لايتجزأ من نسيج «**أحمد المجلس البلدى**» ، فأحمد ـ فى القصة الأخيرة ـ ينطوى على رغبة الإنسان فى الأمان ، حتى لو أدت هذه الرغبة إلى اللامبالاة بمطالب إخوته من البشر. وذلك هو أصل الشر فيما يرى يوسف إدريس . ويتجسد ذلك الشر فى الآلاف ممن يمارسون تعاليم الدين بأفواههم ، بينما هم يبحثون ـ فى الحقيقة ـ عمن يحميهم . ويحاول أحمد أن يقلد هؤلاء المنافقين ، بأداء شكلى للفروض الدينية . ولذلك نجده ، عندما يقرر أداء الصلاة ، يتخلى عن عاداته التى تقوم على الإيثار ، ويستبدل بها عادات الأثرة ، فلا يصلح «طلمبة» الجامع كما اعتاد أن يفعل فى الماضى ولايوجد هذا التضافر المرهف لمستويى المعنى فى تلك الفقرة من «**صاحب مصر**» :

«**هذه الصغائر كلها لامحل لها فى عقل عم حسن العجوز ، ترى أى مكان رحب يصحبه عقله ، أية حرية تتمتع بها خواطره ؟ أى أمان شامل كان يظللها ويظلله .. أجل الأمان الذى يقلب الناس دنياهم ويحفرونها مخابىء ودهاليز ليحتموا بها من الأعداء المعروفة والمجهولة ومن الزمن والرضى والخيانة . وكلما بحثوا عن الأمان خافوا إذ يدركون أنهم مهما فعلوا هناك دواء شاف أو ملجأ أكيد ، وكلما خافوا على أنفسهم من الآخرين أخافوا الآخرين منهم حتى تنقلب العقول إلى مواقد مجنونة للقلق والرعب ... ولكن المشكلة ، أجل المشكلة ، أن الدنيا كلها ليست عم حسن ، وأن المسائل لابد أن تصل يوما إلى الدرجة التى يصبح معها من العبث البقاء**» [المؤلفات الكاملة ، ص ٣٥٩ ـ ٣٦٠]

وكان إدريس ، قبل أن يكتب قصة «**صاحب مصر**» ، قد عاد إلى تيمة أحمد المزدوجة ، وصاغها صياغة نامية فى قصته «**لغة الآى آى**» التى نشرت فى عام ١٩٦٤ . فى هذه القصة ، يدخل مريض بسرطان المثانة إلى مكتب الحديدى ، خبير الكيمياء العضوية ، ولسوء الحظ يعلم الحديدى أن الجسد الواهن المحتضر الماثل أمامه ليس سوى فهمى ، زميله فى الدراسة أيام المدرسة الثانوية ، وزميل الفصل الذى كان يتفوق عليه دائما . لقد افترقا منذ زمن بعيد ، ونسى الحديدى إحباطه القديم عندما كان فهمى يسبقه ـ دائما ـ فى الحصول على الأولوية . ومضى الحديدى فى حياته العلمية والعملية ونجح حتى صار ذا سمعة دولية فى عمله . ولكن مسار حياة فهمى اختلف تماما ، فلقد اضطر إلى مساعدة أبيه فى فلاحة الأرض ، ولم يكمل تعليمه . وانتهى الأمر به إلى حياة الفقر القاسية ، فامتصت الأرض صحته ، وتبلد عقله ، وافترسه السرطان الذى سببته البلهارسيا .

ويقرر الحديدى أن يدعو فهمى إلى قضاء الليلة فى منزله ، كى يصحبه إلى طبيب الأشعة فى اليوم التالى . ورغم معارضة زوجته الأنيقة الحرون ، وكانت تفضل لو قضى فهمى ليلته فى غرفة البواب ، يصر الحديدى على أن ينام فهمى فى المطبخ فى تلك الليلة . وبينما كان الحديدى يستلقى مستيقظا فى فراشة يفكر . فى الطرق المختلفة التى يستطيع بها أن يترقى فى الشركة التى يعمل بها . تنطلق صرخات مروعة آتية من المطبخ ، تقطع عليه أفكاره . ولكن بقدر ماتثير صرخات ألم فهمى سخط الزوجة تثير فى الحديدى إحساسا بالذنب وشعورا بالألم . ويدرك لأول مرة ، مع آهات الألم ، ماكان قد أخفاه طويلا فى أعماقه . ويقارن بين حياته وحياة فهمى ، فيكتشف أنه هو الذى أخفق وفشل وليس فهمى . لقد قامت حياته على الأثرة ، ولم يسع وراء شىء سوى مستقبله العلمى والعملى فحسب . وكأنه كان يكرس حياته لحلم ذاتى سرعان مايغيب . أما فهمى فقد كان ـ على العكس منه ـ متصلا اتصالا وثيقا بأخوته من البشر ، يشارك فى أفراحهم وأحزانهم : و«**بهذه الأشياء الصغيرة الكثيرة المتناثرة فى طريق حياتهم يمتلىء كل منهم بإحساس يومى متجدد ، إنه حى وإن الحياة مهما صعبت حلوة .**» [المؤلفات الكاملة ، ص ٢٩٨].

وعندما يفكر الحديدى فى حياته على هذا النحو يصل إلى نتيجة مشابهة لما وصل اليه أحمد ، وهى نتيجة اقترنت بسلوك بعينه فرضته ساقة الصناعية : «**إن الإنسان جهز بتركيبه وأحاسيسه لحياة خاصة تسمى الحياة الجديدة . وهو لايستطيع أن يخرج عليها ويحيا حياة من صنيعه هو ومن ابتكاره إلا وهو يتألم وآلامه تتضاعف . لقد قضى العمر كله على طبيعته وكتم نداءات الأعماق المطالبة بمتع الحياة الصغيرة الكثيرة العادية التى تعطيها طعم الحياة ، قساعليها ليجبرها على أن تحيا بمفردها ... الوحدة القاتلة التى تربى الخوف من الآخرين وتدمر الثقة بالنفس . الوحدة لكى تكون حرا أكثر ومنطلقاً أكثر وحيا أكثر ، فإذا بها تؤدى إلى التقوقع والرعب من الآخرين**». [المؤلفات الكاملة ص ٢٩٩] ويدرك الحديدى ، فجأة ، وهو يسترجع حياته ، أن نتيجة الجرى السريع وراء قمة الوصول **هى «فى الحقيقة هرب سريع من الحياة .»** [المؤلفات الكاملة ص ٢٠١] ويقرر ـ عندئذ ـ أن يبدأ حياة جديدة مرة اخرى . ويحمل فهمى على كتفيه ، دون أن يعبأ ـ لأول مرة فى حياته ـ بجيرانه الذين استيقظوا على صرخات صديقه المحتضر ، وفتحوا نوافذهم على مصراعيها . ويترك الحى الأنيق دون أن يبالى بشىء سوى صاحبه .

وعندما يترك الحديدى الحياة البرجوازية المريحة ويتخلى عنها فإنه يتبع ـ بطريقته الخاصة ـ النموذج الذى أرساه «**أحمد المجلس البلدى**» ، ذلك لأن كليهما يختار حياة الفقراء الشريفة المتقلبة ورغم اختلاف المركز الاجتماعى لكليهما ، فإن نتيجة الاختيار واحدة ، وهو التخلى عن حياة الأثرة من أجل حياة الإيثار ، رغم كل مافى الحياة الأخيرة من صعوبة وعناء . ولكن الحديدى يختلف مع ذلك ـ عن «**أحمد المجلس البلدى**» ، فالصراع فى «**لغة الآى آى**» صراع ذهنى ، وعذاب اختيار الحديدى عذاب داخلى . وعندما يتم التركيز فى التصوير على العالم الداخلى للحديدى يتمكن القارىء من المعايشة الحميمة للشخصية ، ويفكر فى محنتها على أنها محنته الخاصة . هذا المدخل النفسى يميز «**لغة الآى آى**» عن القصص التى ناقشناها . وفى هذا المدخل النفسى يبدو فهمى والحديدى وكأنهما وجهان لشخصية واحدة

مزدوجة، هى شخصية الحديدى التى نرى الأحداث من منظورها. **وتربط الوجهين** سلسلة من التقابلات المضادة، شبيهة بالتقابلات المضادة التى لاحظناها فى «**ليلة صيف**» أو غيرها، من قصص التضاد بين «**المدينة والقرية**».

وعندما ينحل هذا التضاد يتخذ الحديدى قراره: «**رايح فى طريق ثانى صعب شديد**». ويلحق فهمى، ليعيد الوحدة والتناغم إلى روحه التى مزقتها عقدة الذنب. ويوحى لنا المؤلف بذلك عبر البسمة العذبة التى يوّدع بها الحديدى زوجته. وتأتى النهاية وكأنها تحمل تعويضا روحيا، ينتظر أولئك الذين يستطيعون أن يصلوا إلى شجاعة الحديدى، والذين يختارون - مثل «**أحمد المجلس البلدى**» - التخلى عن الساق الصناعية. وتلك هى خلاصة «رسالة» يوسف إدريس تتكرر مرات ومرات، وهو يحاول أن يوصلها إلى القارىء.

٤ - الموضوع الجنسى:

وليس الجنس فى مؤلفات إدريس تعبيرا جسديا عن الحب الروحى أو تعبيرا عن المتعة الجسدية الخالصة. وتحدث العلاقات الجنسية - غالبا - فوق مهاد من الإثم، حيث «**الحرام**» الذى يقترفُ فى سياق ريفى، أو يتحول إلى شعور فردى مخفف بالذنب فى سياق المدينة، وهو سياق القصص الأخيرة. يضاف إلى ذلك أن يوسف إدريس يعالج موضوع الجنس معالجة رمزية، تهدف إلى توصيل أفكار أخلاقية وسياسية.

ومن الغريب أن يوسف إدريس الكاتب الأخلاقى لم يلق من النقاد الاهتمام الذى لقيه كاتب الجنس. ومن المؤكد أن دراسة لقصصه القصيرة - خصوصا التى نشرت فى الستينيات وبداية السبعينيات - تظهر مظاهر كثيرة من السلوك الجنسى المنحرف، يصحبه شعور عميق بالإحباط فى معظم الأحيان. إن هناك - على سبيل المثال - التبصص (فى «**حالة تلبس**»)، والاغتصاب (فى «**النداهة**»)، وشعورا جنسيا ذا طابع أوديبى طاغ فى (فى «**دستور ياسيدة**»)، **والزنا(فى «أكبر الكبائر»)**، وممارسة الجنس إلى جوار شخص محتضر (فى «**العملية الكبرى**»)، واتصالا جنسيا بين شيخ وعاهرة (**فى «أكان لابد ياللى لى أن تضيئ النور؟»**)، وبين زوج الأم وبنات زوجته (**فى «بيت من لحم»**)، وتلك بعض الأمثلة فحسب. ولو حاولنا أن نفسر هذه الظاهرة، كما فعل البعض، على أساس من ولع الكاتب بالجنس، أو على أساس من اهتمامه بعقده أوديب، فإن ذلك التفسير لن يحل مشكلا.[٣٠]

ذلك لأن الموضوع الجنسى - فى حقيقة الأمر - غالبا مايتشابك مع الرسالة الأخلاقية المتضمنة فى القصص التى ناقشناها. ولذلك يجب دراسة الموضوع من حيث علاقته بسياق أوسع، هو تطور يوسف إدريس الأدبى.

فى قصتى «**المحطة**» (١٩٥٨) و«**حالة تلبس**» (١٩٦٣) يقيم يوسف إدريس **تمايلا بين نفاق البرجوازيين الذين يحيون حياة نمطية والتوهج الحسى** للشباب. **وتصور «المحطة» راكبى أتوبيس هما الراوى وجاره يرقبان - فى حسد - طالبا، يحاول التقرب من فتاة، يصحبها أخوها** الصغير. ويدهش الراوى لجرأة الشاب وإقدامه ويفكر فى الخجل المؤلم الذى كان شائعا بين الطلبة، أيام تلمذته ويقول لنفسه: «**أحد زملائنا ظل يحب زميله له خمس سنوات بأكملها دون أن يجرؤ على مخاطبتها، وحين جمع شجاعة الدنيا وذهب يحادثها، ألقى على مسامعها الجمل الخمس التى كان قد جهزها، ثم استأذن منها وغادرها فى الحال، حتى قبل أن تفتح فمها وترد** [المؤلفات الكاملة، ص ١٦].

ولكن أفكار الراوى لاتمنعه من ملاحظة استجابة جاره. ويبدو ذلك الجار حشريا فضوليا، من ذلك الصنف الذى يحرص - دائما - على أن يلقبه الآخرون بلقب «**ياسيد**». وذلك لقب ينفر منه الراوى، وكأنه يحط من قدر المرء. «**تصور اسمك مقرونا بلقب السيد، حتما ستحس أن شيئا فيك قد تغير أو تجمد، أو أنك أحلت مثلا إلى الاستيداع**» [المؤلفات الكاملة ص ١٣].

وبينما يحاول الراوى متابعة التقدم الذى يحرزه الطالب مع الفتاة، تلتقى عيناه الفضوليتان وعينا جاره، الذى كان يصنع صنيعه، ولكن بقدر أكبر من القحة. وفى أثناء ذلك كله لايتراجع الطالب الشاب أمام صمت الفتاة الأولى المتعمد، وينجح فى أن يدفعها إلى الاستجابة إليه. ويرى الراوى - فى استجابة الفتاة ونجاح الطالب الشاب - هزيمة لجيله، فيفقد كل اهتمام بالمتابعة، ولكن جاره يواصل النظر والمراقبة، إلى أن يترك الشاب والفتاة الأتوبيس. يتميز الجار غيظا لما يحدث فى العالم، إذ يلتفت إلى الراوى قائلا: «**دا لازم القيامة ح تقوم. والله يمكن قامت فعلا. لازم القيامة قامت؟**» [المؤلفات الكاملة، ص ٢٧].

مثل هذه النظرة إلى العلاقة بين الجنسين تعكس وجهة نظر المجتمع كله، ذلك لأن الراوى قد أخبرنا أن كل الركاب «**نسخ متفاوتة الإتقان من جارى**». [المؤلفات الكاملة، ص ١٤].

ويؤدى الصراع بين أفراد الجيل القديم ومشاعر الشباب الذين يتمردون على القيم التقليدية إلى مواجهة شخصية، مأساوية، فى «**حالة تلبس**». وهى قصة تصور لنا حادثا بسيطا. طالبة تدخن سيجارة، فى ساحة كلية جامعية تستمتع بالتدخين إلى أن تلاحظ عين عميد الكلية التى ترقبها من الدور الأول، فتنكب على كتبها، غير مدركة أن طريقها «المحترفة»، فى تدخين السيجارة، قد أثارت مشاعر جنسية، نائمة، لدى العميد الذى أوصله تأمل الفتاة إلى حالة من الانتشاء. وللحظة واحدة فى حياته نسى عميد الكلية كل حياته الرتيبة المملة. وهو صعيدى من سوهاج لم يتخلص مما نشأ عليه، ومما يقال عن كون التدخين «**مباحا للرجل وعيبا للشباب ومحرما تحريما قاطعا على الأطفال ولكنه للنساء جريمة، أكثر من جريمة. قد يوازى هتك العرض.**» [المؤلفات الكاملة، ص ١٩٤] وكانت أول فكرة تخطر على ذهن العميد، عندما رأى الفتاة تدخن، أن يفصلها من الكلية. ولكن كلما مضى فى التلصص عليها من النافذة الصغيرة تخلص - تدريجيا - من غضبه. ويحل محل الغضب إثارة تدفعه إلى مزيد من التعلق بأسلوب الفتاة الشهوانى المتمرس فى التدخين.

«ورفعت الفتاة يدها إلى فمها مرة أخرى ، ولكنها انتظرت قليلا بفم السيجارة قريبا من فمها ثم بدا وكأن الوقت قد حان ، وهكذا ببطء لا تلكؤ فيه أسبلت جفونها ، حتى كادتا تغلقان تماما ثم ضمت شفتيها ، حتى ضاقت الفتحة بينهما ، وتكرمش غشاؤهما ، ومن الفتحة الضيقة أدخلت فم السيجارة وجذبت نفسا ، لا لم يكن جذبا ، كان امتصاصا ، ليس امتصاص دخان ، لكأنه رشف أعظم سعادات البشر ، رشفة ببطء وباستعذاب وبملايين الأفواه ، كل خلية من خلاياها بدت وكأنما أصبح لها فم تجذب به وترشف ، ويتموج جسدها كله تموجا غير منظور ، وعلى دفعات وكأنه عطشان يجرع أعذب الماء ، ويريد أن يستمتع بكل قطرة من قطراته ، حتى إذا مابدا أن كل دقيقة فيها قد أخذت كفايتها وظفرت بسعادتها الخاصة ، رفعت السيجارة عن فمها ببطء ، وكبرياء وعينين قد فتحتا ببخل شديد وكأنها تخاف أن تهرب من فتحتيها النشوة . [المؤلفات الكامله ، ص ١٩٨ - ١٩٩] .

ونكتشف - فيما بعد - ارتباط الإثارة الحقيقية ، أو الخيالية ، فى ذهن العميد ، بشراهة عملية امتصاص الفتاة للسيجارة ، على النحو التالى :

«واقتربت السيجارة من نهايتها ، وتلاحقت أنفاس الفتاة ، فى صعود القمة ، ومضى جسدها يتهدج وقد أصبح كله صدراً يلهث وشفاها بدأت من الجرعات المتلاحقة ترتعش وتضطرب ، اضطراب الحمى ، حمى شملته هو كله ... والينبوع الخفى يتفجر فيه بأقصى قوته ويصل إلى قمة الانفعال تلك التى يتقى معها الزمن ، ولو للحظات ، يتوقف الزمن ، يغرب إلى ماوراء الإدراك ، ويصبح الحاضر مجرد لون . أحمر مدمم فى لون الشفق . وأخلت الفتاة من السيجارة التى كادت نارها تحرق الأصابع نفسا ، كآخر شهقة ، ثم سكنت تماما وكأنما غابت عن الوجود . ومن بين إصبعيها اللذين انفرجا استرخاء انفلتت بقية السيجارة واستقرت ذابلة ممصوصة مغضنة على الأرض» . [المؤلفات الكاملة ، ص ٢٠٤]

وقد تطلق الإثارة الجنسية فيضاً من القوى العقلية الكامنة فى عميد الكلية . ويذيب المشهد «أفكاراً تحجرت كالمومياء المصبرة وأصبحت حكما وعقائد ، ويفتح مناطق حاصرتها التقاليد وعزلتها ، وتفد الأفكار بسهولة ، وتنطلق بسهولة ، ويبدو المستحيل ممكنا .» [المؤلفات الكاملة ص ٢٠٢] .

وتغير المشاعر التى أثارها تدخين الفتاة من وجهة ، نظر العميد ، ولكن للحظة وجيزة . ويتذكر ، فى تلك اللحظة ، أنه آمن - عندما كان طالبا - «أن بلاده لا يمكن أن تصل إلى أى تقدم علمى أو صناعى أو حضارى إلا إذا تم التحرر وعاش الناس فيه بتقاليد عصرهم نفسه وقيمه وأنواع حرياته» . [المؤلفات الكاملة ، ص ٢٠٢] ويتم تصوير الليبيدو - خلال خواطر العميد - بوصفه قوة قادرة على إزاحة ما يعوقها من العقد والأحقاد العميقة . ويصبح الليبيدو - بذلك - عاملا مساعدا للتغير الأخلاقى والاجتماعى فى النهاية .

ويركز يوسف إدريس فى قصة «الستارة» (١٩٦٠) على تذبذب قوى السيطرة بين الجنسين فى مصر . ويبدو الرجال يتصارعون بزهو فى الغالب ، كى يفرضوا سلطانهم الذى يباركه المجتمع على النساء . وتبدو النساء - فى المقابل - وهن يحاولن أن يصلن إلى أغراضهن بالحيلة والابتزاز ، والتهديد - الذى لا يفشل أبدا - بخيانة الرجال . ويتكشف يوسف إدريس فى هذه القصة - كما حدث فى «حادثة شرف» - عن كاتب أخلاق ، لا يدين معايير الشرف المرتبطة بالوضع المتدنى للنساء بقدر ما يوضح مبدأ أخلاقيا مؤداه ، أن إساءة الظن بالآخرين تدفع إلى سلوك معوج .

وبهيج ، زوج سناء ، فى قصة «الستارة» ، واحد من الشخصيات الجاهزة فى قصص يوسف إدريس ، فهو أحد التمثيلات لصفة من الصفات التى ينفر منها يوسف إدريس نفورا خاصا فى الطبقة الوسطى .[31] لقد «كان زوجا من النوع المحترم ، النوع الذى تجده لابد خريج جامعة أو صاحب منصب ولديه مجموعة هائلة من الكرفتات ، والذى لابد تجد مشكلته الكبرى أنه يخاف خوف الموت أن يأتى عليه يوم يصبح فيه آخر من يعلم» [المؤلفات الكاملة ، ص ٤٧٠]

ورغم ثقافة بهيج فإنه لا يزال مليئا بالأفكار التقليدية التى درج عليها عن مكانة الرجل والمرأة . لقد «تعلم وقرأ وسافر وجال وآمن بالمساواة وديمقراطية الأجناس والأنواع واستقلال المرأة وحقها فى العمل واختيار المهنة والزوج . حدث له هذا كله دون أن يؤثر فى قليل أو كثير على القواعد التى درج عليها والتجارب التى ترسبت فيه وأصبحت جزءا من كيانه .» [نفسه ، ص ٤٧٣]

ولا عجب ، إذن ، فى أن يعامل بهيج زوجه معاملة الراعى الحامى ، المعاملة التى تصل إلى حد القمع : «شئ ما كان يفرض عليه أن يقوم هو بهذه الحماية ، نفس الشئ الذى يفرض عليه مثلا أن يحمل عنها حقيبة الملابس أو يجلسها فى مقعد الأتوبيس ليقف هو . شئ ربما يكون السبب فيه أنها هى نفسها تطلبه وتنتظره وتعامله على أنه رجلها وحارسها وراعيها . وتشعر باستمرار أن لولاه ما كان باستطاعتها أن تحيا معززة مصونة الشرف والكرامة ... هو شبه الاتفاق الذى يرى أن المجتمع كله من حوله قد تواضع عليه وأخذه أخذ الحقائق الثابتة ، اتفاق أن المرأة بمفردها غير قادرة على حماية نفسها بنفسها ، وأنها ارتضت أن تكون هذه المهمة للرجال ، بل حتى ولو لم ترفض لما اطمئن الرجل إلى قدرتها على حماية نفسها ولبقى يؤدى دور الحارس اليقظ الأمين .» [نفسه . ص ٤٧٢]

وفى السينما ، يحرص بهيج - دائما - أن يختار مقعدين ، يجاور أحدهما الممر لتجلس فيه سناء ، ويجلس هو بجوارها من الناحية الأخرى ، حائلا بينها وبين الرجال . وفى القطار ، يظل يطوف ، حتى يعثر على ديوان خال ، أو ركابه من العجائز والنساء . وفى أى زحام تجده خلفها مباشرة : «يكاد لولا الحياء يطوقها بجسده كله ، ويدفع الناس عنها وكأنها من زجاج .» [نفسه ، ص ٤٧٣] .

وعندما خلت الشقة المقابلة لهم من العمارة المواجهة ، كانت أمنية بهيج الخفية أن تقطن الشقة شابة حسناء ، أرملة أو غير أرملة ، دون أن

يجد فى ذلك ما يتنافى مع إخلاصه الزوجى . ولكن يحدث العكس ، فيشغل الشقة شاب يبدو أعزب مقتحما . ويقرر بهيج ، المذعور ، أن يحجب «بلكونة» شقته بستارة ، وهو اقتراح لم توافق عليه الزوجة إلا بعد أن تعهد بشراء طاقم كراسى إيديال للبلكونة .

ولكن بدل أن تكون الستارة مصدرا للأمان تتحول إلى مصدر لمتاعب لا تنتهى . وينفجر بهيج يوما ، فى نوبة غضبه ، لأن سناء فتحت الستارة ، أمام الشاب الأعزب الذى احتل الشقة المقابلة . ومن الطبيعى أن يثير ذلك كله فضول سناء ، لتبدأ فى التلصص ـ فى غيبة الزوج ـ على الأعزب الذى تطل الوقاحة من نظراته ، فيما يقال . وفى نفس الوقت تلفت الستارة المغلقة دائما اهتمام الشاب ، وتهيج كوامن خياله الماجن عن نساء يقبعن وراءها . وهكذا يتحول رمز حصافة بهيج وشكه المرضى إلى ما يجلب الكارثة التى حاول تجنبها . وتنتهى القصة بسناء والأعزب وهما يتبادلان نظرات الحب من وراء الستارة المختلجة ، أما بهيج الذى يثق ـ أخيرا ـ فى زوجه ، فيعرض أن يفتح الستارة .

ولكن التتابع الآلى المتشابك من المشاحنات الزوجية فى هذه القصة ، بكل ما يصحبه من تنافر أو تصالح بين سلوك الزوجين ، ومايترتب على هذا من خاتمة ، كل ذلك يؤدى إلى تقليص ثراء القصة ، أكثر مما يؤدى إلى إثبات فرضية الكاتب ، وهى أن اتجاها عقليا معينا لابد أن يفضى بصاحبه إلى الدمار . ويدفعنا ذلك إلى القول بأن الخاتمة المفروضة على قصة «الستارة» لا تختلف عن الحتمية التى تسود أعمال يوسف إدريس بصفة عامة ، من حيث ارتباطها بمفهوم متعين ، يرى القصة القصيرة بوصفها «كشفا» يصوغ فى إطار فنى ، «قوانين» أخلاقية واجتماعية وسياسية .

٥ ـ الجنس والكبت والهزيمة :

إن الإحباط الجنسى القائم فى حياة السجن هو الموضوع الأساسى فى قصص مثل «**شئ يجنن**» ، و «**هذه المرة**» ، و «**مسحوق الهمس**» . وتمثل هذه القصص الثلاث تمثيلا واضحا حالة انقشاع الوهم التى عاناها يوسف إدريس فى الستينيات .

فى قصة «**شئ يجنن**» المنشورة فى مجموعة «**آخر الدنيا**» (**١٩٦١**) يقوم مأمور السجن بحبس كلبته «ريتا» مع «فارس» ، وهو كلب وولف ألمانى يملكه أحد المساجين ، آملا أن ينتج اتصال الكلب والكلبة سلاسة أفضل . ولكن فارس لا يتنازل عن كبريائه ، فلا ينظر إلى الأنثى ، ويسعى جاهدا فى الهرب . ويمسكون به مرتين ، ويحبسونه مع ريتا ، وفى المرة الثالثة يهرب الكلب فلا يعثر عليه أحد .

ومن الواضح أن إدريس يسخر ـ هنا ـ من الزيجات المرتبة ، التى لا يزال نظامها متبعا فى مصر . ولكن يمكن أن نفسر القصة بمعنى أوسع من ذلك ، فنرى فيها احتجاجا على الافتقاد العام للحرية فى مصر ، فى ذلك الوقت .

أما «**هذه المرة**» فهى قصة منشورة ضمن مجموعة «**لغة الآى آى**» (**١٩٦٥**) ، ولعلها أقل القصص الثلاث التى نتحدث عنها نجاحا .

وتصور القصة وقوع سجين ، بعد أربع سنوات من السجن ، فريسة اليأس والضياع ، لأنه أحس أن زوجته التى تزوره ، والتى حادثها لعشر دقائق فحسب ، لم تعد تحبه ، وأنها تعيش حياة ماجنة .

وهناك جو من التشاؤم العميق يسود «**مسحوق الهمس**» (**١٩٦٧**) ، وهى أول قصة ينشرها يوسف إدريس بعد حرب يونيو ١٩٦٧ . والراوى ـ فى هذه القصة ـ سجين سياسى ، ذو آراء تقدمية ، ذلك لأنه يظهر رغبته فى أن يشارك الحياة مع آخر فى الزنزانة «**حتى ولو كان من الإخوان**» [النداهة ص ٣٨ ـ ٣٩] ويشعر بالسعادة عندما يعلم أنهم سينقلونه إلى زنزانة مجاورة لسجن النساء . ويحاول أن يتصل بالزنزانة المجاورة بواسطة «كسرولة» ، ولكن الصوت القادم من الزنزانة المجاورة لا يعدو أن يكون همهمة غير مفهومة .

ولكن هذا اللقاء الجزئى من الأنثى ، بعد فترة من الحرمان المفروض ، يلهب خياله ، ويدفعه إلى تخيل ملامح امرأة فى الزنزانة المجاورة ، ويرسم لها حياة كاملة من «**مسحوق الهمس**» . ويتخيلها شابة رائعة الجمال اسمها «**فردوس**» ويقع فى غرامها . ولكنه يستيقظ فجأة من الوهم ليواجه الحقيقة ، ويعرف ـ من الحارس ـ أن الزنزانة المجاورة لم يكن فيها نساء ، بل كان يحتلها مجموعة من السجناء المرحلين من الرجال .

ولقد هزت الهزيمة المصرية ـ فى حرب الأيام الستة فى يونيو ـ يوسف إدريس وأفضت به إلى اكتئاب عميق ، كان له أثره المهم فى أعماله الأدبية ، التى كتبها فى نهاية الستينيات . ومن المنطق ـ لذلك ـ أن ننظر إلى «**مسحوق الهمس**» فى ضوء أزمة إدريس العقلية وقلقه على مصير بلاده . وهناك عدة مؤثرات دالة لتفسير هذه القصة الغامضة . ويمكننا أن نجد هذه المؤثرات فى العبارات والأفكار التى تردنا إلى قصص قصيرة أخرى ، أوتردنا إلى «**مفكرة يوسف إدريس**» .

وتدور القصة ـ شأنها فى ذلك شأن «**أحمد المجلس البلدى**» ، و «**حالة تلبس**» و «**الستارة**» ـ حول رمز مركزى يتطور تطوراً حيوياً . والرمز ـ فى هذه القصة ـ جدار زنزانة . ويبدو الجدار فى أول الأمر ـ مجرد حاجز بين الراوى والحبيبة المتخيلة . ولكن تتغير الدلالة عندما يخبرنا المؤلف أن محاولات السجين للاتصال بالجانب الآخر إنما تمثل «**تلك اللعبة الخالدة الدائرة ربما منذ بدايات الخليقة ، ذلك البحث الدائب ، عن ملتقى بين اثنين أقرب ما يكونان وأبعد ما يكونان ، لا يفصلها سوى بضعة سنتيمترات من حجر أو طبقة أو جنس أو لون**» . [**النداهة ، ص ٥٠**] .

وتنتاب السجين الراوى ـ قبل أن يجد صدى لدقاته ـ حالة تشبه ـ إلى حد كبير ـ حالة يوسف إدريس العقلية ، التى سجلها فى «**مفكرته**» قبل ثلاثة أسابيع . ولقد كانت هذه الحالة أشبه بمياه راكدة داكنة لها مذاق الفشل المرير ، ولكنها ـ فى الوقت نفسه ـ أشبه بالهدوء الذى يسبق العاصفة . وبقدر ما يتحدث إدريس فى مفكرته عن تأهب البركان للانفجار يصف ـ فى هذه القصة ـ ثورة البركان الفعلية ولا يتمالك المسجون ، عندما ينقل إلى زنزانته الجديدة ، من أن يصف فرحته الغامرة قائلا : «**إنى فجأة وجدت نفسى أمام إنسان آخر انتقض**

من داخلى ماردا عملاقا رهيبا» . [الندامة ، ص ٤٥ ـ ٤٦] ويمثل هذا المارد العملاق ـ كما رأينا ـ نزوع يوسف إدريس إلى الثورة ، تلك التى يراها أفضل ملامح الجنس البشرى . ويستثار عنصر الثورة فى سجين «**مسحوق الهمس**» بمجرد التلفظ بكلمة «**النساء**» . [**الندامة ، ص ٤٥**] وتستثير الكلمة ـ فى الرجل ـ الخيالات الجنسية التى تنتهى إلى نهايتها الطبيعية . ولكن هذه الخيالات ـ فى «**حالة تلبس**» ـ تستثير لونا من التسامى العقلى ، فى هيئة : «**بركان تفجر لا سبيل إلى إيقافه ، قوى وافدة غريبة ، ملايين من شحنات كهربية حية أحسست بها من منبع خفى فى جسدى تتفجر كالنهر الغاضب فى فيضانه يكتسح .**» وما يحدث مع عميد الكلية يحدث مع السجين ، إذ تتحطم القشرة الخارجية من العادات اليومية المكتسبة ، ويسترجع السجين للحظة ، حيويته القديمة .

وهناك أوجه شبه أخرى بين هذه القصة والقصص الأقدم مثل «**صاحب مصر**» ، ذلك لأن عقم البيئة المحيطة بالبطل يؤكد قيمة الصحبة الإنسانية . ولذلك يهب اقتران القرين بقرينه ، من خلال علامات الحياة الراهنة عبر الجدار ، حياة محددة للسجين ، ذلك الذى يعانى فرحة الحد الأدنى من الاتصال الإنسانى : «**ما أروع أن أعثر فى وسط صحراء مترامية الأطراف فى آخر الدنيا هنا ، حيث لا حضارة ولا أنثى ولا بشر ، حيث انتهى العالم من زمن ، أعثر على أنثى .**» [الندامة ، ص ٤٨ ـ ٥٠]

ولا يتحدث العاشقان ـ هذه القصة ـ لغة التعامل اليومى ، بل يتحدثان لغة نموذجية عليا ، تنفذ إلى أعماق الروح . وكما يحدث فى «**لغة الآى آى**» فإن همهمة الأصوات تدعم ـ بدل أن تعوق ـ الاتصال . صحيح أن السجين لم يسمع أكثر من «**مسحوق الهمس**» ، لا تستطيع تمييز جملة ، تهشمت ودكت بحيث استحالت إلى أصوات متصلة أو متقطعة» . [الندامة ص ٥١ ـ ٥٣] ولكن «**ثمة قانون مقدس أعلى ... قانون الأنثى والذكر .**»[الندامة ص ٥٠ ـ ٥٢] يدفعه إلى الاتصال فلا يجد صعوبة فى تفسير الغمغمة : و«**ما حاجة المحبين إلى لغة إذا كان الصوت وحده مهما كان مسحوقا ومن خلال جدار يكفى ؟**» [الندامة ص ٥٥ ـ ٥٧] .

ولذلك تحول إرادة الإنسان التى لا تقهر هذا الجدار الفاصل إلى «وسيلة اتصال» . ويتمكن السجين ـ من خلال الكسرولة والجدار والجسد ـ من أن يصل إلى «**مكمن الحياة فيها . وبدورى أتلقف أنوثتها الذائبة فى الصوت المطحون المبحوح القادم يئن عبر الحائط ، أجذبه وأمتصه ، وأجذبها هى نفسها وأمتصها حتى منديل رأسها ، وبعنف أكبر تغيبنى هى فى نفسها حتى أظافر القدم**» . [الندامة ص ٥٢ ـ ٥٤] .

ولكن اتصال الحبيبين كان اتصالا قصير الأمد ، فهناك «**الهاتف**» الذى يقوم بدور مشابه لما يقوم به فى قصة أخرى ، نشرت فى تلك الفترة ، وهى «**الندامة**» . وينبئ الهاتف السجين بالفشل المقدور على عشقه . ولكن السجين ، عندما تتحقق النبوءة ، لا يتخلى عن عشقه ، بل يتمسك به ، ليؤكد تمسكه بالخيال : «**وظلت فردوس حية فى خاطرى أكثر حياة من كل من عرفت من نساء .**» [الندامة ص ٥٨ ـ ٦١]

ويحدث التعارض نفسه بين حلم الجمال المرواغ وانقشاع الوهم فى قصة «**هى**» . و«**هى**» قصة قصيرة نشرت بعد ذلك بثلاث سنوات . ويقوم الراوى فيها بعناق امرأة مغرية للغاية ، لكنه يشعر بساقها خشنا مليئا بالشعر ، رفيعا طويلا كساق العنزة ، ينتهى بحافر كحافر الحمار . وتمثل «**مسحوق الهمس**» ، كذلك ، محاولات الراوى اليائسة فى البحث عن شعاع من الأمن ، ينفث الحياة فى روحه الهامدة . وعندما يكتشف أن فردوس لم تكن سوى رجل فإنه يحاول أن يخلقها خلقا .

وهناك ـ أخيرا ـ مؤشرات فى القصة نفسها تشير إلى أن الحالة العقلية المختلة للسجين كانت نتيجة لهزيمة مصر المروعة فى حرب الأيام الستة ، إذ يقول مرتين إن فردوس هى حبه الثالث ، وإنها تعلو على معشوقته الأولى والثانية . وقد يكون فى ذلك إشارة إلى المشاعر القديمة التى أثارتها ـ فى يوسف إدريس ـ حروب ثلاثة متوالية مع إسرائيل .

ونضيف إلى هذا التفسير ما يقوله الراوى : «**إن قصتى مع المرأة حرب دامية طويلة بدأت من يوم مولدى ومع أول امرأة عرفتها .. أمى ! حرب انتهت بخوف من المرأة إلى درجة عبادتها ... وهكذا بمقدار تعطشى إلى الحب كانت محاولاتى للهرب ، ولكن هذه المرة بإرادتى المدهشة أختار حتى لو كان فى ـ وحتما فى ـ هلاكى .**» [الندامة ، ص ٤٩]

ويميز هذا الخليط من حسية الجنس والإحباط واليأس قصة «**لأن القيامة لا تقوم**» (١٩٦٥) ، وهى قصة غامضة كقصة «**مسحوق الهمس**» ، التى نشرت بعد ذلك بعامين . والبطل ـ فى قصة «**لأن القيامة**» ـ غلام يتيم اسمه إبراهيم ، ينام تحت سرير أبويه ، مع أخته وأخيه الصغير . ويدرك تدريجيا ان هناك فعلا خاطئا ، يحدث فوق السرير الخشبى الذى ينام تحته . ويكتشف ، فى نهاية الأمر ، أن أمه تبتذل نفسها مع قواد جلف على السرير . ولقد كانت أسرة إبراهيم تعيش حياة سعيدة مثالية ، قبل وفاة الأب ، وكان الطفل يسمع ـ أثناء الليل ـ همسات متبادلة بين أبويه ، تقطعها ضحكات كان يشترك فيها . ولكن تغير ذلك كله ، بعد وفاة الأب ووقوع الأم فى براثن «**أبو السباع إسماعيل**» ، وهو رجل كرهه إبراهيم لأن فى عينيه شيئا متحركا غير ثابت . «**نظرة خائفة لا تستقر.. تختلط الخيانة فيها بالسخرية .**» [المؤلفات الكاملة ، ص ٣٢١]

ومنذ أن وقعت الأم فى براثن «**أبو السباع**» أصبحت الليالى مليئة بالهمس والظلام . وتتكرر هاتان الكلمتان طوال القصة ، لتوحى كلتاهما بأن حدثا خاطئا يحدث . وتبدو همسات «**أبو السباع**» لإبراهيم على أنها «**همس متحشرج كهمس الزوران .. ينتشر كالدخان القابض الخفى فى حجرتهم وفى حياتهم .**» ويشهد الغلام ـ أثناء الليل ـ المعارك الشهوانية التى تجتاح الحجرة ، ويسمع «**أبو السباع**» الذى يخور خوارا عميقا «**كخوار ثور مذبوح**» ، ويرى أمه وكأنها «**نمرة على فمها دم انتهت لتوها من التهام أخيه الصغير وتتنمر فى طلب المزيد .**»[المؤلفات الكاملة ، ص ٣٢٧]

وينعكس إدراك إبراهيم التدريجي للتغير الذى حدث فى حياته بمعنى أعمق ، يرتبط بأغنية من أغانى الطفولة : «**الدبة وقعت فى البير وصاحبها واحد خنزير**»[ص ٣١٦] . وتتحول هذه الأغنية إلى لازمة تتكرر فى القصة ، فترمز - منذ البداية - إلى عالم إبراهيم الذى كان يخلو من المتاعب قبل وفاة أبيه . وعندما يكتشف إبراهيم أن أمه فقدت نقاءها ، ويرى الشهوة فى عينيها : «**انطلق يجرى إلى الخارج والأولاد حيث الدبه التى وقعت فى البير ، ولعب ولعب ولعب .**»[ص ٣١٩] وعندما يصل إبراهيم إلى هذا الإدراك يفقد حبه للعب الأطفال ، ولكن يظل عالم الكبار غامضا . كفوهة البئر الذى سقطت فيه دبة ذلك الخنزير . [ص ٣٢٣] ويبدأ إبراهيم الفهم - فى مرحلة تالية - إذ : «**كان هناك إحساس . كان غموض وكان تدريج ، الهمس يتحول بعد حين فى وعيه إلى كلام مفهوم ، والكلام إلى أصوات ، والأصوات يميزها ويعرف صوتها من صوته .**» [ص ٣٢٨] .

وتكتسب أغنية الطفولة معنى جديدا : «**والرجل خنزير والمرأة دبة .. وهما على سطح الدنيا فى السماء ، وهو وإخوته مثلهم مثل أبيه يضمهم هذا القبر ذو الداير الأبيض .**» [ص ٣٢٩] ويغوص السرير بين «**هات خنزير وفحيح دبة سقطت فى البئر**» ، [ص ٣٣٠] وتجثم «الملة» فوق صدر إبراهيم «**وهما عليها وكذلك الأرض والسماء .. وكل أثقال الدنيا**» . [ص ٣٢٧ - ٣٢٨] ورغم أن إبراهيم نفسه يشتد عوده ويصبح قويا كالدبة فإنه لا يثور على هذا الموقف ، إذ يرتبط بأمه برباط وثيق يبقيه حيا . ولا يفكر فى قتلها ، لأن «**حاجته إليها أقوى ألف مرة من حاجتها إليهم**» . [ص ٣٣٠] ولذلك يلوذ بالصمت آملا فى قيام القيامة .

ومن الممكن قراءة «**لأن القيامة لا تقوم**» عبر مستويات متعددة . وإذا قرأناها قراءة حرفية نظرنا إليها بوصفها قصة مأساة ، يغدو فيها صبى متخلف العقل ، ضحية حياة أسرية مختلّة . وإذا فسرناها ، على نحو أقل حرفية ، وجدناها تصف تنبه طفل برئ على عالم الشر والخطيئة . ولكن هناك عددا من المؤشرات المغايرة فى القصة ، تشير إلى ضرورة فهمها فهما مغايرا . من هذه المؤشرات - على سبيل المثال - أن الغلام يظل ينام تحت سرير أبويه ، حتى بعد أن بدأ يعمل فى ورشة ويتعارك فى الورشة - دائما - مع ميكانيكى اسمه «تشومبى» . وهو فتى عفّى ذو شعر كث مجعد وأنف أفطس ، يسلك سلوكا مناقضا لسلوك أخيه «لومومبا» . وفى تلك الحادثة ، فضلا عن الآراء التى دونها يوسف إدريس فى مفكرته ، والاتجاه العام لأعماله الأدبية فى الستينيات ما يجعل التفسير السياسى للقصة أكثر قبولا . ففى عام ١٩٦٤ كانت العلاقات بين مصر والولايات المتحدة تمر بأزمة حادة ، بسبب دعم عبد الناصر لمؤيدى لومومبا ، ضد رئيس وزراء الكنغو تشومبى ، الذى حمله الوطنيون الإفريقيون مسئولية اغتيال لومومبا رئيس الوزراء السابق . ولا يمكن أن تكون الإشارة إلى زعماء الكونغو - فى هذه القصة - وليدة الصدفة . يؤيد ذلك الكيفية التى يصور بها يوسف إدريس تشومبى بوصفه الشر المجسّد ، فى مقابل لومومبا الذى يصور بوصفه الخير المطلق .

وما إن نصل إلى هذه النتيجة المقارنة حتى تبدو الأم الآثمة التى تأكل بنيها وكأنها رمز لانحراف الثورة المصرية ، عندما سمحت هذه الثورة للانتهازيين باستغلالها . ولقد أكد يوسف إدريس هذه الفكرة كثيرا فى مقالاته الصحفية . وعندئذ يبدو إبراهيم وكأنه تمثيل لرجل الشارع ، أو المثقف التقدمى ، الذى يدرك الحقيقة المؤلمة ، وهى أن بلاده قد انحرفت عن المسيرة الثورية الصحيحة ، وأصبحت ضحية مستغلين تخلو قلوبهم من الرحمة ، مما يسعد تشومبى وعملاء الإمبريالية الآخرين . وتمثل هذه القصة العتامة المتزايدة لقصص يوسف إدريس المتأخرة . لكننا لا نستطيع ، للأسف ، أن نتجنب الإحساس بأن هذه القصة - مثل قصص أخرى غيرها - تحتاج إلى جهد من القارئ فى حل الكثير من ألغازها ، وهو جهد لا يتناسب مع المتعة التى يحصل عليها هذا القارئ .

٦ - النقد السياسى والاجتماعى :

وتكثر الموضوعات (التيمات) السياسية والإيديولوجية فى قصص يوسف إدريس القصيرة ، ولكنها تتخفى تحت كومة من الرموز . وإذا كان الموضوع يصور تصويرا واضحا ، فى قصة «**معاهدة سيناء**» (**١٩٦٣**) ، فإن ذلك يرجع إلى ارتباط القصة بوضع مصر الخاص بين القوتين العظميين ، وليس ارتباطها بالوضع الداخلى . ولكن المعنى لا يتكشف ، على نحو مباشر فى قصص أخرى ، بل يستنتج فحسب ، كما يحدث فى «**العملية الكبرى**» (١٩٦٩) وقد يتأبى على الفهم دون عون من المؤلف نفسه ، فى قصص أخرى ، مثل «**أكان لابد يالى لى أن تضيئ النور ؟**» (١٩٧٠)

ويحاول إدريس ، فى «**الرأس**» (١٩٥٨) ، إحدى قصصه السياسية الباكرة ، أن يحدد «**القانون السياسى البيولوجى للزعامة**» .[٣٢] وتصور القصة سربا من الأسماك يندفع فى إحدى الترع ، ويدهش الغلام الذى يرقب السرب من إصرار السمك على المضى فى مسار محدد . ويحاول أن يختبر الأسماك ، فيغوى قائد السرب بتقديم كسرات الخبز له ، ولكن ذلك الإغواء لا يؤثر فى سرعة السرب ، إذ يظهر قائد جديد بعد قليل من الحيرة ، وتحدث تغيرات فى أسماك المقدمة ، لتعود الأسماك إلى استمرار المسيرة . ويلحظ الغلام - فضلا عن ذلك - أن القائد السابق ، بعد أن يبتلع كسرات الخبز التى قدمها له ، يحاول مرة أخرى أن يستعيد مكانه فى القيادة ، ولكن من يحتلها يدفعه ، ليقنع القائد السابق ، فى النهاية ، بموقعه فى المؤخرة . والنظرية التى يلمح إليها هذا التشبيه من عالم الحيوان تؤكد أن المجتمع الإنسانى يدرك ، غريزيا ، صفات القائد ويدفعه إلى المقدمة فى عملية «**إفراز جماعى**» . وعندما يتضاءل إخلاص القائد ، أو يفضل مصالحه الخاصة على مصالح الآخرين ، يفقد «رسالته» تلقائيا . وتنتقل القيادة أو الزعامة منه إلى عضو آخر من أعضاء الجماعة .[٣٣]

وقصة «**الرأس**» قصة جيدة ، لا تنطوى على مصاعب فى القراءة ، ذلك لأن مضمونها النظرى يتكامل مع الوصف الشاعرى لهدوء الريف المصرى وجاذبيته . وتظهر آراء المؤلف السياسية عبر غلالة من القص ، فى قصص مثل «**قصة ذى الصوت النحيل**» (١٩٦٣) ، و«**معجزة العصر**» (١٩٦٦) ، و«**الأورطى**» (١٩٦٥) و«**حمال الكراسى**» (١٩٦٩) وتبدو هذه القصص وكأنها تمثيلات قصصية للآراء السياسية

التى يطرحها يوسف إدريس فى كتاباته الصحفية ، أكثر من كونها إبداعا أدبيا خالصا .

ولقد كتبت أولى هذه القصص «**قصة ذى الصوت النحيل**» - تحت وطأة حالة تخبط عقلية ، وتستخدم تقنية «تيار الوعى» للكشف عن العقلية الرجعية الحاكمة فى ظل النظام السابق . وتقدم التداعيات القلقة للعقل الباطن وكأنها إدانة للذات . ويسكن الراوى - فى هذه القصة - فى بناية ، يشبه تركيبها المبنى الاجتماعى لمصر ، يتضح ذلك من تعليق الراوى على جيرانه : «**السكان القاطنين فوقنا كويسين وعرفنا نتفاهم بسهولة ، إنما السكان اللى تحت ، تحتنا ، ناس ساكنين فى الشقة الواحدة يجى خمسين نفر ، كتير قوى زى النمل ... وبقهم واسع قوى يبلع البطيخة . يبلع كل شىء**» . [المؤلفات الكاملة ، ص : ٢٢٦ - ٢٢٧] ويرمز «**السكان اللى تحت**» إلى الجماهير المصرية الثورية ، تلك الجماهير التى يخاف الراوى من الكراهية الظاهرة فى عيونها . يشكو من أن هؤلاء «الناس» هم أصحاب الحق الوحيدون فى البلد : «**وكل يوم تأميم .. إنما دلوقت مصر دى ماتساويش عندى حاجة أبدا .. سرقوها اللصوص . أمال نسميهم إيه**» . [المؤلفات الكاملة ، ص : ٢٢٨] .

ونعلم - فيما بعد - أن الراوى ، الذى يصور بوصفه رجعيا مختل العقل ، قد حقن - قسرا - بمصل صنع ماء أعين «**الناس اللى تحت**» . وهناك تشابه غريب آخر بين الاتجاه السياسى الرجعى والخلل العقلى الذى يتطلب عناية طبية معينة ، يتكرر فى «**معجزة العصر**» ، عندما يكتشف البطل تقنية طبية جديدة لغسل المخ ، باستخدام مادة كيمائية يسميها «**الأنتى كابيتال**» .

و«**قصة ذى الصوت النحيل**» لها نكهة الدعاية السياسية إلى أبعد حد ، وتظهر فيها البلاغة الثورية التى تغطى مراوغة يوسف إدريس ، وتسمح له بالنقد المتخفى لأسلوب النظام القاهر فى حكم البلاد . وتبدو القصة كلها - من خلال هذه المراوغة - وكأنها مديح معكوس لهذا النظام . ولا يسعنا إلا أن نشعر أن يوسف إدريس نفسه هو الذى يتحدث عندما نسمع : «**هو (قائد الناس اللى تحت) فاكر نفسه كل حاجة .: هو فاكر إن أى حاجة عايز يعملها يقدر يعملها ، هو فاكر إن الناس رغيف عيش يفضل يقطعه بالسكينة حته حته لغاية ما يخلص عليه ، هو عايز يعمل مننا بنى آدمين زى الحيوانات من غير إرادة ، ممكن يسوقها زى ما هو عايز**» .(٣٤)

ولكن يوسف إدريس يطرح كل الاعتبارات الجمالية التى كانت تكبله فى قصة «**معجزة العصر**» . (١٩٦٦) وهى عرض قصصى لآرائه الأخلاقية والسياسية . وتبدأ القصة وتنتهى ببانوراما نبوءية للهستيريا الجماعية التى يراها يوسف إدريس ناتجة عن النظام الرأسمالى .(٣٥)

وتبدأ مشاهد القصة المروعة على الشواطىء بجانب الإسكندرية حيث تبحث الجماهير المصابة بالهستيريا عن رجل هو «مهجزة عصرنا» ، الرجل بالغ الصغر فى حجم نصف عقلة الإصبع ، اسمه نص نص . ويصور الجزء الرئيسى من القصة مغامرات النص نص ، فهو طالب نابغة استطاع الحصول على درجة الدكتوراه فى أربعة عشر فرعا مختلفا ، ولكنه فشل فى الحصول على وظيفة بسبب حجمه ، فيقرر - بسبب الإحباط وشعوره بعدم رغبة الآخرين فيه - أن يلقى بنفسه من سطح مبنى مجمع التحرير ، وهو مبنى ضخم فى ميدان رئيسى بالقاهرة ، يجمع الكثير من المصالح الحكومية ، ويشتهر ببيروقراطيته الكافكاوية . ولكن النص نص ينساب كالريشة ، بسبب خفة وزنه وحجمه ، فيطير ليحط على الأرض فى سلام . وعندما يقفز فى النيل يظل طافيا للسبب نفسه . وتدفعه كل هذه المحاولات الفاشلة للانتحار إلى إعادة النظر فى الحياة ، والأمل المجدد ، فيتخذ قرارا بالصراع من أجل الحياة . ويقوم - بعد ذلك - باختراعات عديدة ، ويكتشف حلولا كثيرة لكل المشاكل ، المعروفة وغير المعروفة ، للبشرية جمعاء .

ولكن حجمه (وكلمة حجم اسم يوحى بالحجم الاجتماعى للفرد) يقلل من فرص اشتهاره . ولا تقابل محاولاته الدائبة لإثارة الاهتمام باكتشافاته العلمية بغير المهانة والاحتقار ، ويهرب بالكاد من أن يستخدمه فلاح طعاما لحماره ، فيقرر أن يترك الأرض فى سفينة فضاء بناها بنفسه إلى كوكب آخر يقطنه أناس من حجمه . وهناك يدرك الناس قيمته الحقيقية ، وسرعان ما تحول عبقريته هذا الكوكب إلى فردوس .

ويعد سكان هذا الكوكب النص نص بوصفه مخلصهم ، ولكن حنينه إلى الوطن يدفعه إلى العودة إلى مصر . ويختفى بين جماهير وطنه ، ولكن سرعان ما يتعقبه أسطول من سفن الفضاء ، يأتى إلى الأرض باحثا عن النص نص . ويتتاب أمريكا الذعر فتستعد لمواجهة غزاة الفضاء بقنابلها الذرية ، ولكن رواد الفضاء يهبطون سالمين فى سويسرا . وهناك يسمع العالم ، لأول مرة ، قصة العالم المصرى . وتبدأ محاولة متـ..ة للبحث عنه فى شواطىء الإسكندرية ، بوصفها المكان الذى يفضله . ويتناثر - فى إطار هذه القصة - عدد كبير من الاستطرادات ، والتعميمات التى تهدف إلى تسهيل فهم النظريات التى تحاول القصة تصويرها . وهناك - مثلا - الحاجة إلى الإصلاح الأخلاقى ، تلك الحاجة التى تؤكدها المقارنة بين النتائج المظلمة التى تنتظر الحضارة البشرية - لو استمرت حرية المنافسة دون رادع - والتقدم المذهل الذى يمكن أن يحدث إذا ساد التعقل الإنسانية .

وتنعكس كآبة الحالة القائمة فى المشهد الافتتاحى : «**كانت الدنيا شتاء والشمس صفراء تسقط شعاعاتها المريضة على الرمال فيبدو مجرد لون أنيمى شاحب**» [النداهة ص ٧٤] وكان الشاطىء مزدحما بالناس ، يعج بـ «**كتل من اللحم البشرى**» [النداهة ص : ٧٥] ويؤدى الازدحام إلى زيادة إحساس الفرد بالغربة «**حتى أصبح الازدحام مجرد حبل معقود يهدد باحتواء رقبتك**» وتشتجر المعارك نتيجة التدافع الخانق ، وتتزايد كآبة الزحام : «**فالناس إما وقوف منحنون أو فى حالة رقاد ، والكل فى شغل عنك ، بما يبدو وكأنه مأساة داخلية طاحنة . لا أحد يلتفت إليك ، الأيدى تلوح فى عصبية ، والنقاش حاد كطلقات الرصاص**» النداهة ، ص : ٨٢/] ويضحك البعض خلسة ، ويظهر البحث عن العبقرى المهمل ما خفى من غرائز الناس ، فكل صرخة فرح يتبعها صراع عنيف يودى بالجميع فى نهاية الأمر .

ويدور الجزء الرئيسى من القصة حول سعى النص نص للحصول على اعتراف به . ويعطى هذا السعى المؤلف الفرصة ليدين أنماطا اجتماعية بعينها ، كالبيروقراطيين ، والرأسماليين ، وأصحاب الأملاك المستغلين ، والمثقفين المتعالين ، وهى الشخصيات نفسها التى يسخر منها الكاتب الصحفى فى مفكرته . ويصور يوسف إدريس أساتذة الجامعات بوصفهم طبقة متعنتة ، لا تدرك طريقة النص نص الشاملة فى العلم ، تلك الطريقة التى تصلها بالعلماء الشموليين ، مثل ابن سينا وابن رشد ، فى بحثهم عن الحقائق المطلقة . وتثبت طريقة النص نص عدم جدوى الإسراف فى التخصص الضيق . ولكن بدل أن يتعلم الأساتذة من ذلك يندفعون فى مناقشات عقيمة ، أشبه بتقسيم الشعرة ، عن الظاهرة النص نصية . [النداهة ، ص : ٨٢] .

وتدل هذه المناقشات ، النظرية البحتة العقيمة ، فى الجامعة على الانفصال بينها وبين الواقع الاجتماعى خارج الجامعة . ولذلك ترفض الجامعة تعيين النص نص عندما يطلب وظيفة فيها . و «**نفس الأساتذة الذين كانوا يشيدون بعبقريته حين كان يلقاهم منفردين فى مكاتبهم ، كانو لا يملكون له سوى هز الأكتاف ، و ... تبصيره بالعقبات التى تشل أيديهم وتمنع الواحد منهم من أن يعهد إليه بعمل «أى عمل»** [النداهة ، ص : ٨٢ ـ ٨٣] .

ويصف يوسف إدريس النص نص ـ فى مقابلة معه ـ بأنه الرجل الصغير ، أى «الفرفور» الذى يبنى ما يهدمه كبار القوم ، والذى لا يجد عملا مناسبا بالرغم من قدراته وطاقاته ، ويستغل ليضل الطريق ـ آخر الأمر ـ فى صحراء حياته .[٣٦] ولكن القصة ذاتها تصور النص نص بوصفه العنصر الإبداعى والإنسانى ، يقبع مكبوتا محبطا داخل معظم الناس فهو : «**معجزة العصر .. الشىء الصغير الكائن والموجود فى حياتنا منذ وجودها الأول ، إنما لكونه صغيرا فالجميع يعبرون به دون أن يحسوا له بأى انفعال أو احتفال**» . [النداهة ، ص : ٧٧] .

وعندما ينكب الناس على حياتهم ، لا يتجاوزون مشاغلهم الذاتية ، كالحديدى فى «**لغة الآى آى**» لا يلحظون صوت العقل أو وازع الإيثار ، فتكون النتيجة : «**أننا لم نعد أحرارا فى رؤيتنا ... أى أننا لم نعد نرى ما ينعكس من داخلنا إلا ما يعكس اهتماماتنا وتفكيرنا وأحلامنا ، فقدنا تلك القدرة البكر على تلقى ما هو خارج النفس كما هو ... لا نرى إلا لكى نثبت أننا على صواب**» . [النداهة ، ص : ٧٧] ومن هذا المنظور تكتسب الكلمات الأخيرة فى القصة معناها كاملا : «**ربما يوجد (النص نص) فى جيبك أنت .. وأنت لا تدرى**» .[٣٧]

ولا يمل يوسف إدريس من تأكيد ضرورة إزالة كل أشكال الاستغلال وعدم المساواة ، فلا سبيل إلى أى تقدم أو إصلاح دون ذلك . وتدور قصتا «**الأورطى**» (١٩٦٥) و«**حال الكراسى**» (١٩٦٩) حول عبثية الموقف الاجتماعى المصرى . وتتمثل هذه العبثية فى قلة قليلة لا تزال تنعم ـ رغم الثورة ـ بحياتها الرغدة على حساب الجماهير العريضة .

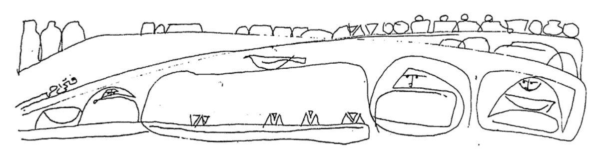
وتعانى قصة «**الأورطى**» ـ مثل الكثير من قصص إدريس التى كتبها فى تلك الفترة ـ من كثرة الرموز الغامضة والنظريات شبه العلمية المعقدة . ولكن تتميز القصة ـ رغم ذلك ـ بأنها تظهر الجانب الآخر من ظلم الفقراء . ويخضع عبده ، البطل الضحية للقصة ، فى خنوع إلى قدره ، «**فقد كان نحيفا غلبانا ، ما حفلت عيناه مرة بنظرة تحد ولا واجه أحدا مرة بنية إثبات الوجود أو الدفاع عنه ، كان طيبا ؛ ذلك النوع الباهت السلبى من الطيبة ، مصابا بفتق مزدوج ، ويغنى فى خلوته مواويل عذبة**» . [المؤلفات الكاملة ، ص : ٣٨٦] .

وتفتتح القصة بمشهد يصور الفوضى الأخلاقية ، مثل «**معجزة العصر**» . إذ يجرى الراوى تائها بين حشود الناس ، مندفعا من قلب ميدان واسع . ويجرى الجميع فى سرعة ، كما لو كانوا يبحثون عن نقطة للبداية ، أى عن مبدأ يهديهم مسعاهم الحقيقى فى الحياة . ومرة أخرى ، تستخدم تجمعات الجماهير لتبرز الانقسام الإنسانى (التجمع للتفرق) ، وينتج الاندفاع المحموم انفجارات عنف أعمى . ويعثر الجميع على كبش فداء يتمثل فى عبده البائس ، وهو : **حرامى قروش لا يأخذها إلا مضطرا ، وبأقل مقدار ، وإذا ضبطته ارتبك وتلعثم وأقسم ايمانات كاذبة . وحذار أن تشدد عليه وإلا بكى وأصابك باشمئزاز** » [المؤلفات الكاملة ، ص : ٣٣٦] .

ويشكل الرجال الذين أثارهم اتهام عبده بالسرقة دائرة تتحفز للهجوم على عبده . ويحاول عبده ـ سدى ـ التعلل بأن كل ما يملكه من نقود اختفى فى المستشفى ، حيث أجروا له عملية أورطى ، لأن الأطباء قرروا «**أنه مريض بمرض خطير يهدد أن يعدى**» . ومن الطبيعى أن لا يصدق المهاجمون قصة عبده ، وينظرون إليها بوصفها اختلاقا :

«**وكلنا بلا استثناء قد أصبح أهم شىء لدينا أن النقود معه وأنه لا بد يخفيها فى مكان ما من جسده ، فعبده لا يملك مكانا آخر فى الدنيا يستطيع أن يخفى فيه شيئا**» [ص : ٣٣٨]

ويقرر الجميع تفتيش عبده ، ولكنهم عندما يحاولون نزع جلبابه ، يجدون الجلباب ملتصقا بجسده ، فيعلقونه ـ دون تردد ـ على خطاف الذبائح فى دكان جزار بين الخرفان المسلوخة المعلقة . ويسلخون عنه جلبابه «**كما يسلخ جلد الأرنب عنه**» [ص : ٣٣٩] . وتحت الجلباب تبدو أشرطة بيضاء كثيرة حول صدر عبده وبطنه . ولما لم يكن فى جيبه سوى قروش قليلة ، فقد افترض الجميع أنه يخفى النقود بين طيات الأربطة الكثيرة للعملية . ولذلك يبدأون فى فك الأربطة ، غير آبهين بصرخات عبده الذى يؤوب إلى سكون يائس «**وكأنما عبده هو الآخر ينتظر ظهور النقود لدى اللفة التالية**» . [ص : ٣٤١] وفجأة تنتهى الأربطة ويفاجأ الجميع بصدر عبده وبطنه فاغرين : و«**كان عبده عاريا تماما وكان هناك جرح طويل جدا يمتد من صدره إلى آخر بطنه ، وكان صدره وبطنه فارغين وكأنما انتزعت منهما كل ما تحتويانه من أجهزة ، وكان الأورطى يتدلى من صدره من مكان القلب كمزمار غاب سميك ؛ طويلا وشاحبا ومقطوعا يتأرجح داخل بطنه كالبندول**» . [ص : ٣٤١]



وهنا ، كما فى قصص أخرى ، يعرض يوسف إدريس أفكاره العامة معتمدا على مهاد تجربته الطبية . وتقرر قصة «الأورطى» أن الذين يعرفون علة مرض عبده ، وأولها فقره ، والذين يعالجونه فيما يفترض ، لا يفعلون شيئا ـ فى الحقيقة ـ سوى الوصول به إلى حافة الدمار ، وذلك بسبب عدم مبالاتهم وسياستهم الخاطئة المدمرة . وينتهى مصير عبده ، على هذا النحو ، إلى الدمار على أيدى الذين لا يدركون أن طاقته على المقاومة قد تضاءلت إلى أقصى درجة .

أما فى «**حمال الكراسى**» (١٩٦٩) فإن مأزق المضطهد يعالج من منظور مغاير . وكما فى القصتين السابقتين ، فإن التضاد بين واقع الحياة التى يعيشها أغلب المصريين والمثال الذين يحلم به يوسف إدريس عن مجتمع مثالى ، هذا التضاد يتجلى على نحو رمزى من خلال وصف حدث (فانطازى) عجيب . وإذا كانت قصة «**معجزة العصر**» تقترب من القص العلمى فى استحضار عالم يحكمه العقل والعدل ، وتكشف قصة «**الأورطى**» عن سخف المعاملة الظالمة التى لا يستحقها الفقراء ، تمثل «**حمال الكراسى**» الإنسان المصرى ، المضطهد والمقهور منذ وقت سحيق ، فى جلال تراجيدى أسطورى .

وتصف القصة ، بطريقة بسيطة ، دخول رجل يحمل كرسيا هائل الحجم وخروجه من المشهد . والمسرح ـ مرة أخرى ـ ميدان . ولكنه يقع فى قلب القاهرة هذه المرة . ويوصف الرجل وكرسيه على نحو يؤكد قدمه الذى يصله بالفراعنة . والكرسى واسع القاعدة ، ناعم ، فرشه من جلد النمر ، مسانده من الحرير ، وتنتهى أرجله الأربعة بحوافر مذهبة . ويبدو من بين الأرجل كائن نحيف ، لا يرتدى شيئا سوى حزام وسط متين ، يتدلى امامه وخلفه ، ويتصبب عرقا غزيرا . وللرجل وجه حنون متجعد ، شأنه شأن شخصيات إدريس المفضلة فى القصص الواقعية .

ويجيب الرجل على أسئلة الراوى ، يخبره أنه يحمل الكرسى منذ أن فاض النيل على مصر . وعندما يسمع الراوى إجابته يدعوه إلى أن ينزل الكرسى عنه : «**دا الكراسى اتعملت عشان تشيل الناس مش عشان الناس تشيلها**» .[٣٨] ولكن الرجل عنيد لا يلين . ويؤكد أنه لن ينزل الكرسى إلا بأمر من الحاكم الذى حمله إياه ، أو بأمر واحد من أحفاده . ويقر الراوى بأن لا صلة تربطه بالدوائر الحاكمة . ولكن كتابة قديمة فى مقدمة الكرسى تخبره أن الكرسى ينتمى إلى حامله وذريته . وينقل الراوى المثقف ، فرحا ، الرسالة الثورية إلى الحمال الذى أنهكه السير ، ولكن دون جدوى . إذ يقطب الرجل ويعلن أنه لا يعرف القراءة ، ولا يثق سوى فى «**أمارة**» ، ثم يقول فى اقتضاب : «**أهو ما بينوبنيش منكو غير العطلة .. ياناس**» . ويمضى فى طريقه ، يتأمله الراوى المثقف الذاهل ، فقد كان يريد أن يحذره ، ويتساءل عن الكيفية التى تحطم دائرة الجهل والشك والقدرية التى تسجن الإنسان فى عبودية الكرسى .

• هوامش

(١) مع الصياغة الأصلية التى نشرت لهذه القصة فى مجلة «التحرير» (أول أكتوبر ١٩٥٢) ، ٣٠ ـ ٣١ ، مقدمة قصيرة جاء فيها : «كان الدكتور يوسف إدريس ، الشخص الوحيد ، الذى رأى عبد القادرطهجريحا ، يصارع الموت وقضى بجواره خمس ساعات حتى انتهى . وها هو ذا يكتب قصة هذه الساعات الخمس» وقد كان عبد القادر طه ضابطا بالجيش ، اعتقل حين حومت حوله شبهة الاشتراك فى محاولة اغتيال اللواء إبراهيم عطا الله ، الذى كان يشغل وقتها منصب رئيس أركان الجيش المصرى . ثم انضم ، عقب الإفراج عنه ، إلى «الحرس الحديدى» وهو منظمة سرية ترتبط بالقصر ، بواسطة يوسف رشاد طبيب الملك فاروق وموضع ثقته . ولقد كانت هذه المنظمة الإرهابية مسئولة ، فيما يبدو ، عن المحاولة الفاشلة التى استهدفت حياة الزعيم الوفدى مصطفى النحاس فى ٥ إبريل عام ١٩٤٨ . وعندما بدأ عبد القادر يغير اتجاهه بتأثير أخيه الماركسى الذى كان عضوا فى منظمة حدتو ، قام زملاؤه السابقون فى المنظمة السرية باغتياله انتقاما منه . راجع أحمد حمروش ، ـ قصة ثورة ٢٣ يوليو : ١١٢ ، ١٨٩ ، ٢٩٥ (مقابلة شخصية مع يوسف إدريس عن عبد القادر طه ديسمبر ١٩٧٧) . وانظر كذلك حسن شاه «يوسف إدريس» الجيل (٢٧ فبراير ١٩٦١) .

(٢) لم يرد ذكر الكثرة الغالبة من هذه الصفات فى مقالات إدريس السابقة على كتابة فن القصة القصيرة التى نشرها فى مجلة «القصة» .

(٣) «أرخص ليالى» دار الكاتب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٧

(٤) نشر جزء من الكتاب ـ أول الأمر ـ فى جريدة «المصرى» . ولقد أثار محمود العالم وعبد العظيم أنيس ، فى ١٩٥٤ ، على صفحات هذه الجريدة ، مناقشة حامية ضد طه حسين والعقاد ؛ فرد طه حسين على صفحات «الجمهورية» بينما رد العقاد على صفحات «أخبار اليوم» . وكان محمود العالم وعبد العظيم أنيس قد أطلقا عليهما فى كتاباتهما صفة «شيوخ الأدب» . واستخدم إدريس نفس الصفة فى مقاله «المصرية الجديدة» صباح الخير (٢٦ أبريل ١٩٥٦) .

(٥) فى الثقافة المصرية ، ص : ٤٨ . ولم يتحول يوسف إدريس ، فى كتاباته ، عن بغضه الشديد للطبقة المتوسطة . انظر على سبيل المثال : «كأنهم سيموتون غداً» الجمهورية (٥ فبراير ١٩٦٦) ، ص : ١٠

(٦) فى الثقافة المصرية ، ص : ٢٧ و«المدرسة الحديثة» ، باسمها وتأكيدها للواقعية ، استمرار لمجموعة الكتاب الذين أصدروا عام ١٩٢٥ مجلة «الفجر» . يحيى حقى ، فجر القصة ص : ٧٥ .

(٧) فى الثقافة المصرية ص : ٤٠ .

(٨) (مقابلة شخصية ٢ يونيو ١٩٧٦)

(٩) أقر يوسف إدريس فى عام ١٩٦٥ بهذه الحقيقة عندما أكد أنه أعد نفسه للثورة بعد مرحلة الواقعية الاشتراكية . راجع غالى شكرى «يوسف إدريس» ، حوار (نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٦٥) ٤٥ ، وكتب شكرى عياد ، فى نفس العام ، فى سياق عرضه لقصص يوسف إدريس ، قائلا : «إن الناس تعانى معاناة شديدة خاصة الطبقات الدنيا ، ويحاول البعض التخفيف من وقع البؤس فى حياتهم فيلجأون إلى التعليم ، بينما يلجأ آخرون إلى الكشف عن هذا البؤس ، ولكن إدريس اختار أن يصوره» . وقال كذلك «ولعل يوسف إدريس قد تأثر تأثرا غير قليل بدعوة الأدب الهادف» . «من البطل إلى الإنسان» . الجمهورية (١٤ اكتوبر ١٩٦٥) ، ١٠ . وقد أكد لى لطفى الخولى أنه ويوسف إدريس كانا من غلاة الداعين إلى الواقعية الاشتراكية والأدب الهادف فى مطلع حياتهما الأدبية (مقابلة شخصية ، سبتمبر ١٩٧٧) .

(١٠) زينب محمد حسين ، «بطل تأثرت به» . الإذاعة ، (١٧ مارس ١٩٦٢) .

(١١) شرح إدريس فى مقال «الشخصية المصرية» ، صباح الخير (١٩ يوليو ١٩٥٦) ٣٤ ـ ٣٥ ، العلاقة بين الشخصية القومية وفن القص كما يلى : «إن طيبة الإنسان المصرى اسمها تفاؤل ، إنه متفائل دائما .. إن (خليها على الله) معناها أن الأمل لا يزال هناك ، و (بكره تفرج) تتداولها الألسن فى اليوم ملايين وملايين من المرات ، إنها عملة يومية تسود قوميتنا المصرية . إن اليأس لا يعرف طريقه إلينا أبدا . وكل الأعمال الأدبية التى تصور مأساة دخيلة علينا ... إننى أعجب وأنا أقرأ كثيرا من أعمالنا الأدبية من الجمود الذى يشل الأبطال ويربط ألسنتهم . إن الإنسان المصرى يتحرك بانطلاق واسع ويحاول دائما أن يسخر وينكت . وقد تأتى نكتته (على قد الحال) ولكنه دائما يحاول أن يجد الجانب المضحك فى المتناقضات التى تحفل بها حياته .. إنك إذا راقبت النساء فى المآتم والجنائز لوجدتهن (يمثلن) الحزن أكثر مما يشعرن به . إن حياتنا كانت دائما مملة وكئيبة ورتيبة وكنا دائما نحاول أن نسلخ كآبتها بألسنتنا . وطريقتنا فى السخرية والمرح طريقة عريقة نزاول بها نقد ذواتنا وأنفسنا ودفعها إلى الأحسن ... إن شعبنا قصاص بطبعه . إن له طريقته المبتكرة الفريدة فى رواية الأحداث .. إنه لا يدع فرصة تمر إلا ويتأنق وهو يروى ، ويحبك ويؤلف مما حدث له قصة ذات بداية ونهاية ومفاجآت» .

(١٢) فؤاد دوارة ، «أنا أول من كتب قصة مصرية» الإذاعة (٢٦ نوفمبر ١٩٦٠) ص : ٢٢

(١٣) يرى غالى شكرى أن قصص إدريس المبكرة تمثل الجيل الثانى من الكتاب الواقعيين المصريين ـ ويعد من الرواد محمود البدوى ، وطاهر لاشين ، ويحيى حقى على سبيل المثال ـ وذلك لانتمائهم بـ «الطبقات الكادحة» ولتسليمهم بنوازع الخير الأصيلة فى الإنسان . ويضيف إلى ذلك أن تفوق إدريس فى فن القصة القصيرة قد أنقذ الحركة الواقعية المصرية من تهمة تغلب الاعتبارات السياسية تغلبا كاملا على حساب القيمة الفنية . «أزمة الجنس فى القصة العربية» القاهرة ١٩٧١ ، ٢٤٠ ـ ٢٤١ . ويثنى شكرى عياد على يوسف إدريس لأن «طبيعة الفنان الأصيل فيه لم تكن لتطاوعه على تحويل فنه القصصى إلى تمارين هندسية لإثبات مطلوب معين» . تجارب فى الأدب والنقد ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ٢٥٧

(١٤) الكاتب، يناير ـ مارس ١٩٦٤.

(١٥) يوسف إدريس «مناقشات فى خطط التصنيع» الجمهورية (١٢ مارس ١٩٦٢) ، ١٠.

(١٦) لاحظ إدريس أن النقاد الماركسيين مالوا إلى اعتبار النهاية المفتوحة دليلا على التفاؤل ، وذلك تفسير خاطىء فى رأيه . (مقابلة يناير ١٩٧٨) .

(١٧) «نحن نتاج مجتمع مختلف .. يسعى للبطولة الجماعية ، بطولة الشعب والأمة والإنسانية جمعاء» . زينب محمد حسين ، «هذه الحياة» ، الإذاعة (٣٠ سبتمبر ١٩٦١)

(١٨) تذكر بعض وقائع هذه القصة برواية «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوى ، وكانت قد نشرت فى حلقات على صفحات عدد الجمعة من «المصرى» عام ١٩٥٣ .

(١٩) «أنا شخصيا كانت عقدتى فى الكتابة هى الهروب من معالجة أى موضوع قريب منى» . زينب محمد حسين «بطل تأثرت به» ، الاذاعة (١٧ مارس ١٩٦٢)

(٢٠) قاع المدينة ، مركز الشرق الأوسط ، القاهرة . د . ت ، ص : ١٠٩

(٢١) انظر على سبيل المثال . هـ . كيلباتريك ،

H, Kilpatrick, The Modern Egyption Novel.

(٢٢) يتشابه موضوع هذه القصة مع قصة قنديل أم هاشم ليحيى حقى .

(٢٣) إن هذا الموقف غير المتوازن له ، فى اعتقاد إدريس ، جذور تاريخية عميقة . «لقد كانت القاهرة بمثابة خان ومحطة وفندق لاستقبال التجار ، يموج بالعاهرات والحشيش . فالقاهرة اذن مدينة تجارية ، لم تنم من مجتمع زراعى ؛ لذلك نجد كل شىء فيها معروضاً للبيع ، يمكن الحصول عليه نظير ثمن ، حتى لو كان شرف الإنسان ومبادئه . ذلك هو الأساس الذى قامت عليه القاهرة ، ومن خلال الراديو والتليفزيون لاقت قيمها انتشارا فى القرى . لقد كتبت قصة لم تنشر تدور حول امرأة طموح ذهبت إلى الكويت لتعمل ناظرة ، وهناك احترفت الدعارة واشترت عربة مرسيدس ، وعندما عادت إلى حارتها لم يسألها أحد كيف استطاعت توفير المال اللازم لشراء العربة . ولو كانت فى القرية لقتلها الفلاحون ، أما هنا وهذا هو الفارق ، فإنهم يقولون إن لديها مالاً . (مقابلة يونيو ١٩٧٨) .

(٢٤) انظر . كيلباتريك Kilpatrick, The Modern Egyption Novel الرواية المصرية الحديثة، ١١٦ ـ ٧

(٢٥) النداهة ، روايات الهلال ، رقم ٢٤٩ ، دار الهلال ، القاهرة سبتمبر ١٩٦٩ .

(٢٦) المؤلفات الكاملة ، عالم الكتب ، القاهرة ١٩٧١ ، ص : ٥٨

(٢٧) «فرأسه كبير كرأس الحمار ، وعيناه واسعتان مستديرتان كعيون أم قويق ، وله فى ركن كل عين جلطة دم ، وصوته إذا تكلم يخرج مبحوحا مكتوما كصوت الوابور اذا اكتم نفسه وشحر» . المؤلفات الكاملة ، ص : ٥٥

(٢٨) المصدر السابق ، ص : ٥٠ وتذكرنا تيمة القصة بقصة فوكنر «ما وراء» فى مجموعة قصص ويليام فوكنر .
نيويورك ، ١٩٥٠ ، ٧٨١ ـ ٧٩٨ .

Collected Stories of William Faulkner, Random House, New York, 1950, pp. 481 - 98.

(٢٩) وتتمثل المرحلة المختلفة التى تصورها هذه القصص بالتقسيم الذى يقدمه يوسف إدريس نفسه ، فى «قصص القرى» :
(١) فى البداية تأتى مرحلة رصد الواقع ، ولكنه رصد ساخر وادراك جديد للقرية ، يختلف تماما عن قصة عبد الرحمن الشرقاوى الأرض (٢) أما المرحلة الثانية فهى تمثل مدخلا أكثرديناميكية للقرية هى تحريك القرية ، كما فى أحمد المجلس البلدى ثم (٣) تصبح القرية مصدراً للقصص الرمزية مثل «المثلث الرمادى» ، «الرأس» ، «النداهة» ، «لأن القيامة لا تقوم» ، وهى قصص تدور فى القرية وتمتد إلى المدينة أيضاً (يونيه ١٩٧٨)

(٣٠) مثلا غالب هلسا ، «مسيرة يوسف إدريس إلى العقدة الأوديبية» ، نادى القصة ، (اغسطس ١٩٧٠)

(٣١) يشبه بهيج سيد فى «المحطة» والدكتور عويس فى «سنوبزم»

(٣٢) مقابلة مع يوسف إدريس (يونيو ١٩٧٨)

(٣٣) مقابلة مع يوسف إدريس (يونيو١٩٧٨)

(٣٤) المؤلفات الكاملة ، ص : ٢٢٩ ، ويمكننا أن ندعم ذلك التفسير بأن «أكبر الكبائر» ـ على حد قول يوسف إدريس ـ تمثيل كنائى ساخر allegoric satire وعن عبد الناصر لقد ظهرت قصة «أكبر الكبائر» فى نفس العام الذى ظهرت فيه «قصة ذى الصوت النحيل» . ويظهر من ذلك ما يسميه لطفى الخولى بالاتجاه العاطفى المتضاد ليوسف إدريس إزاء عبد الناصر (مقابلة معه سبتمبر ١٩٧٧) ، إذ بعد عامين من نشر «قصة ذى الصوت النحيل» طلب يوسف إدريس من قرائه التصويت لصالح عبد الناصر فى انتخابات الرئاسة ، وكتب عن حقيقة نتائج الانتخابات فى ظل نظام دكتاتورى مؤكدا أن مثل هذه الانتخابات تعرف نتائجها مقدما ، فلا تغير من شىء . وقال فى عموده : «جمال عبد الناصر ، فيما أرى فوق رئاسة الجمهورية وكل المناصب الرسمية ، إنه قبل أى شىء زعيم شعبى ، آمن بقضية هذا الشعب وحقه فى الحياة الحرة الكريمة .. ولهذا فالمسألة فى رأيى ليست انتخاب رئيس للجمهورية ، . المسألة أن ينتخب الشعب نفسه وإرادته وزعامته ، أن ينتخب أمانيه ومستقبله .. فهو انتخاب الحياة نفسها ، الحياة لإنساننا وبلادنا وأبنائنا» (الجمهورية ١٥ مارس ١٩٦٥ ص ٢٠)

(٣٥) والنظام الرأسمالى ـ فى رأى إدريس ـ نظام مبنى على التنافس ، يخلو من الرحمة فى سبيل المكسب المادى وهو يستثير الجوانب الحيوانية ـ حتما فى الإنسان .

(٣٦) (مقابلة مع يوسف إدريس يونيو ١٩٧٨)

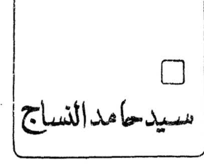
(٣٧) النداهة ، ص ١٠٥ وقارن ـ أيضا ـ «الشمس لاتشرق فجأة» ، (أول أكتوبر ١٩٧٦) ص ١٣ .

(٣٨) بيت من لحم عالم الكتب القاهرة ١٩٧١ ص ١٢٢ وانظر كذلك «وقفة مع النفس هذه المرة» ، الأهرام (٢٣ ابريل ١٩٧٦) ص ١٣ .

الحلقة المفقودة



القصة القصيرة المصرية



يحاول هذا المقال الاقتراب من العالم الفنى ، لعددٍ من كتاب القصة القصيرة المصرية . يمثلون ظاهرة واضحة فى تاريخ الأدب المصرى الحديث بعامة ، وفى حركة القصة القصيرة فى مصر بخاصة اتفق البعض على تسميتهم «جيل الوسط» . فى حين ذهب آخرون ومنهم الدكتور لويس عوض إلى اعتبارهم «الجيل المدشوت» . وكلهم يجمع على عدم احتفال الدراسات الأدبية والنقدية بهم ، دون سبب معقول ، ومن غير مبررات موضوعية . فقد خلت المكتبة العربية من دراسة واحدة تستهدف هذه المجموعة من كتاب القصة القصيرة فى مصر . تحلل نتاجهم . وتقارن بينه وبين ماخلَّفه معاصروهم من آثار فنية . أو تلتمس خطوات التطور الفنى عندهم ـ إن وجدت ـ ولم تكن موجودة عند من سبقوهم . وتجهد فى أن تقدم لنا ـ فى النهاية ـ حكماً علمياً سليماً على ماأبدعوه . وتحدد موقعهم الطبيعى : وحجمهم الحقيقى بالنسبة لتاريخ القصة القصيرة فى مصر .

من ذلك مثلاً أن الدكتور **الطاهر أحمد مكى** فى كتابه (القصة القصيرة ـ دراسة ومختارات) لم يشر إلى أى من كتاب هذه المجموعة من قريب أو من بعيد . وإنما اكتفى فى القسم الثانى من كتابه ـ الخاص بالنماذج ـ باختيار قصة **«ذراعان» لمحمد أبو المعاطى أبو النجا** . أما فى ثنايا الكتاب ، فإنه لم يلتفت إلى هذه الظاهرة التى يمثلها هؤلاء الكتاب . ولا إلى الظروف التى أحاطت بهم . والدوافع الكامنة وراء إغفالهم .

وكان من الممكن أن تستوقفه هذه المسألة . وبخاصة أنه عرض لتاريخ القصة القصيرة فى الأدب الأوربى القديم والحديث . ثم تناول نشأتها وتطورها فى الأدب العربى (من ص ٧٧ : ٨٩) والقصة فى العالم العربى (٨٩ : ٩٥) . ولم ترد كلمة واحدة تتصل بهذه المجموعة من الكتاب لتقول : مالها وماعليها . فى حين أن القسم الثانى من الكتاب وعنوانه (مختارات من القصة العربية) يستغرق مساحة واسعة من حجم الكتاب (٩٧ : ٣١٢)[1] لو أنها شغلت بقضية هؤلاء ، أو بقضية فنية أو موضوعية ، لقدمت شيئاً جديداً بالفعل .

وهناك كتاب **(اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر فى مصر) للدكتور السعيد الورقى** ، وقد صدر ١٩٧٩ . أى بعد صدور عدد لابأس به من المؤلفات والدراسات الجادة حول هذا الفن . ويلزم ـ والحالة هذه ـ أن يتناول المؤلف قضايا جديدة أو زوايا جد مبتكرة تتصل بهذا الفن ، أو أن يكشف عن مراحل لم تدرس من قبل ، أو أن يلقى الأضواء النقدية على كتاب لم تسلط عليهم الأضواء ، أو أن يتنبه إلى هذه المجموعة المغفلة ؛ ليقول رأيه الموضوعى ، أو تستوقفه ظاهرة فنية معينة ، أو قضية اجتماعية ذات تأثير فى «شكل» القصة ، أو فى لغتها ، فيجعلها شغله الشاغل ، أو موضوعه الأساسى . لكنه بدلاً من أن يفعل شيئاً من ذلك كله ، راح يكرر أحكام سابقيه من النقاد والدارسين لأنه اعتمد اعتماداً رئيسيا على جهودهم . ويحصى كل النتائج التى توصلوا إليها . ونظراً لأنه اهتم بعرض تاريخ القصة القصيرة فى الأدب العربى القديم والوسيط والحديث والمعاصر حتى سنة صدور كتابه ، فإنك سوف تلاحظ أن أحكامه متناقضة ، ومضطربة . وأن مفهومه للاتجاه غير واضح ، فأصبحت الاتجاهات متداخلة لديه ، والملامح الفنية مطموسة ومشوهة ، فضلاً عن كثرة عدد الذين ورد

ذكرهم من كتاب القصة القصيرة ، فيما عرض لهم وهم أكثر من ثمانين كاتباً تحت عناوين : الرومانسية الاجتماعية ـ الرومانسية التاريخية ـ الرومانسية التحليلية ـ الواقعية الاجتماعية ـ الواقعية المتفائلة ـ الواقعية الفلسفية ـ الواقعية التحليلية ـ الواقعية الفردية ـ مابعد الواقعية ـ مافوق الواقعية . يضاف إلى هذا أن حديثه عن تاريخ القصة القصيرة المصرية استوعب حيزاً ملحوظاً من الكتاب بلا داع مقبول . (انظر الكتاب من ص ٢٠ : ٩٣ وهو نقل خاطف وسريع عن غيره دون الإشارة إليهم بشكل متعمد) . وما يهمنا هنا هو أنه لم يتنبه إلى كتاب الحلقة المفقودة .

وفى رسالة **أحمد منصور الزغبى (التيارات المعاصرة فى القصة القصيرة فى مصر)** اهتمام بالغ **بإدوار الخراط ويوسف الشارونى ويحيى حق ويوسف إدريس ونجيب محفوظ . وقد سبقت دراستهم من قبل باحثين آخرين . ثم محاولات محمد حافظ رجب ووحيد حامد وإبراهيم عبد العاطى ومجيد طوبيا** ، ممن أسماهم الدارس بكتاب القصة القصيرة الشباب . وذلك فى ضوء التيارات والمراحل التى حددها لبحثه : المرحلة التعبيرية الأولى ـ المرحلة التعبيرية الثانية ـ التيار التجريدى ـ تيار اللا معقول والعبث .

وثمة كتاب للأستاذ يوسف الشارونى **(القصة القصيرة : نظرياً وتطبيقياً)** لم يقف فيه عند هذه الظاهرة . ولم يشغل نفسه إلاّ بالرجوع إلى الوراء ؛ حيث أوربا من ناحية ، وحيث مصر والأدب التقليدى من ناحية أخرى .

وهكذا يبدو الموقف فى معظم المؤلفات التى اقتربت من فن القصة القصيرة فى مصر . والتى كتبت باللغة العربية ، وإن كان هذا لايمنع أن الأستاذ يوسف الشارونى كان يكتب بين الحين والآخر مقالاً عن مجموعة قصصية أو عن رواية ، لواحد من كتاب هذه المجموعة لكنه كان يتناول العمل تناولاً جزئياً بعيداً عن باقى هذه الحلقة . وربما منفصلاً عن النتاج الآخر لنفس الكاتب .

ومن ثم كان الدافع لتناول هذه الظاهرة ، ولاختيار نماذج من كتاب ممثليها . حتى استكمل ماقدمت فى هذا المجال . وبخاصة أنى ألمحت إلى ذلك حين كنت أذكر **«أن جيلاً وسطاً من كتاب القصة القصيرة ، لم ينل حظه من الدراسة النقدية ، ولم تلتفت إليه البحوث الأكاديمية ، وكاد تاريخ الأدب العربى الحديث فى مصر يغفله تماماً»**(٢) . وقد بدأت فعلاً بنشر مقالات متفرقة عن بعض كتاب هذه الحلقة(٣) .

* * *

ولايخفى أن هذا المقال لن يحقق كل مايستهدفه ؛ وإنما قصاراه أنه يحمل دعوة إلى ضرورة قراءة نتاج هذه المجموعة من الكتاب ككل . فى محاولة لمعرفة : إلى أى حد كانوا مظلومين حين هجرتهم الدراسات والبحوث ؟ ! وهل هم على حق فى اتهام النقد والدراسات بتجاهلهم ؟ ثم ـ بعد التأمل والدراسة ـ ماالذى أضافوه ـ حقيقة ـ فنياً ؟ وماهو الجديد فى أدواتهم ووسائلهم التى توسلوا بها فى التعبير عن مواقفهم ؟ !

وهل كان لهم ـ مجتمعين أو منفردين ـ طعمهم الخاص ، ونكهتهم المميزة ؟ بحيث نستطيع الإشارة إلى الواحد منهم عندما نقرأ مجموعة قصصية له ، أو حتى قصة قصيرة له . وأخيراً ؛ هل يتساوى حجمهم الفنى والتأثيرى مع حجم الضجة التى يثيرونها ؟ ! . لن يجيب المقال عن هذه التساؤلات ، وإنما هو يفتح الباب لمناقشتها ، والوقوف عندها ؛ ويدعو النقاد والباحثين إلى تناولها .

* * *

ولعل أول مايلفت نظر الباحث فى هذا الظاهرة ؛ هو كثرة عدد هؤلاء الكتاب من ناحية ، وأنهم كانوا يمارسون كتابة القصة القصيرة منذ بداية الخمسينيات من ناحية أخرى . بمعنى أنهم عاصروا جل كتابها . بدءاً **بأحمد خيرى سعيد ومحمود طاهر لاشين ويحيى حقى ومحمود تيمور ومحمود البدوى وسعد مكاوى وعبد الرحمن الشرقاوى** ، وانتهاء بشباب كتاب السبعينيات .

ثم إنهم لم يتوقفوا عن كتابة القصة القصيرة . منهم من احتفظ بخط فنى واحد ، فى كل نتاجه ، دون احتفال بما قد يطرأ على فن القصة القصيرة من تطور . ومنهم من حاول التجديد فى الشكل ، والارتقاء بأسلوبه فى التناول والمعالجة .

ومما لايخفى أن كلاً من كتاب هذه الحلقة المفقودة ، أصدر ما لايقل عن خمس مجموعات قصصية ، إلى جانب عشرات القصص المنشورة فى هذه الصحيفة أو فى تلك المجلة .

إزاء هذه الملاحظ يصبح لزاماً على المهتمين بدراسة فن القصة القصيرة فى مصر ، أن يعكفوا على تناول ماأبدعه هؤلاء الكتاب ؛ بقصد جلاء مافى نتاجهم من جوانب قوة أو جوانب ضعف . حتى يكون الحكم موضوعياً ؛ بدلاً من كلمات العطف والإشفاق التى تتدفق عندما يذكر واحد من هؤلاء .

ونحن لانقبل القول بأنهم **«جيل الوسط»** ذلك أنهم لايشكلون ـ مجتمعين ـ جيلاً واحداً بالمفهوم المحدد للجيل . كما أن هذا لايستقيم مع أعمارهم،فبعضهم يربو على الخمسين عاماً مثل **عبد الله الطوخى وأحمد عادل وأمين ريان وأحمد نوح ومحمد كمال محمد** ، بل إن منهم من أشرف عليها وربما يكون قد تجاوزها . ومعظمهم من جيل يوسف إدريس ، ومع ذلك فإن أحداً لم يقل إن يوسف إدريس واحد من جيل الوسط بهذا المعنى . ومن ثم فإنهم بمثابة **«الحلقة المفقودة»** . تتباين أعمارهم . وتختلف زاوية الرؤية ـ إلى حد ما ـ عند كل منهم . ومحاولة إحصائهم صعبة . فهناك ـ إلى جانب من ذكرت ـ **صالح مرسى ، وعبد المنعم سليم ، وعبد الوهاب داود ، وصبرى موسى ، وعبد الفتاح الجمل ، وسليمان فياض ، وفاروق منيب ، ومحمد أبو العاطى أبو النجا ، وكمال مرسى ، وصلاح حافظ ، وعبد السميع عبد الله ، ومحمد سالم ، وصبرى العسكرى ، وفهمى حسين ، ومحفوظ عبد الرحمن ، وعزت نجم ، وسيد جاد ، ومختار العطار ، وبدر الديب وبدر نشأت** ،

وفاروق خورشيد ، ونجيبة العسال ، وجاذبية صدقى ، وصوفى عبد الله ، وسعاد حلمى ، وعبد الغفار مكاوى ، ونعيم عطية ، ويس العيوطى .

وليس من شك فى أن عوامل متعددة أسهمت فى عدم اقتراب النقد والدراسات الجامعية من نتاج هذه الحلقة القصصى . يقف فى مقدمتها غلبة اتجاه نقدى واحد فى فترة ما ، لا يلتفت إلاَّ إلى مايتفق ورؤيته وعقيدته . ومن ثم فإنه يغفل ــ عامداً ــ كل مالا يدعم هذه الرؤية ، أو ينسجم مع هذه العقيدة ، أو يبشر بهذه الدعوة ، ومايلبث أن يعقبه اتجاه آخر مناقض له ؛ فيتخذ لنفسه موقفاً مشابهاً . ويتشيع ــ هو الآخر ــ لأنصاره . عندئذ ، تتاح الفرصة كاملة لإغفال الكتاب الذين قد لايتشيعون لهذه الجماعة أو تلك . أو قد لاينضمون إلى هذا الحزب أو ذاك . أو الذين يتصورون أنهم ينتصرون للفن الصادق ، ويستندون إلى معايير فنية ، يلزمون أنفسهم بها ، ويسيرون على هديها ؛ ويعبرون ــ من خلالها ــ عن ظروف مجتمعهم ، وقضايا واقعهم الذى يعيشون فيه .

يأتى بعدئذ ــ انبهار بعض النقاد بالأدباء الأعلام اللامعين فقط . لما أكثر ماكتب الدكتور لويس عوض عن نجيب محفوظ فى الرواية ، وعن صلاح عبد الصبور فى الشعر ونفس الشىء بالنسبة ليوسف إدريس فى القصة القصيرة ، ونعمان عاشور فى المسرح ، وماشابه ذلك . وإذا كان من حق ناقد بعينه أن يعجب أو يدعو لكاتب بعينه أيضا ؛ فإن الموضوعية العلمية تستلزم الإشارة إلى معاصرية ، ودراسة نتاجهم ؛ وقول كلمة عادلة فيا يجهدون من أجل تقديمه . واذا كان البعض يرى أن النتاج الجيد ــ فقط ــ هو الذى ينبغى أن يخضع للتحليل والدراسة والنقد ؛ فإنى أزعم أن النتاج الآخر ينبغى أن يتعامل معه الناقد ، لتبيان أوجه القصور والضعف ؛ ولتجلية بعض جوانب القوة . إذ يلزم ــ عند سيادة حركة نقدية نشطة وصحيحة وواعية ــ أن تتعامل مع النتاج المعاصر لها كله . بل إن النتاج الضعيف ــ من وجهة نظر البعض ــ هو الأولى بأن يوجه ويقيم ، وتوضع أمامه المعايير الفنية النقية السوية .

لكن الموقف كان مختلفاً تماماً . وهكذا تحول معظم النقد نحو الاعلام الآحاد .

والمؤسف أن معظم الدراسات الأكاديمية ، والبحوث الجامعية ، ورسائل طلاب الدراسات العليا ، سارت على نفس الدرب . بل إننا نلاحظ أن النقاد الشباب لم يكلفوا أنفسهم عناء الكشف عن أدباء جدد ؛ أو مشقة البحث عن غير المشهورين من الكتاب المعاصرين . وكأنما قد أصيبوا بكسل عقلى وعلمى ؛ إذ يكتفى الواحد منهم بنقل ماسبق أن توصل إليه غيره[٤]

وقد يكون اشتغال عدد كبير من كتاب هذه الحلقة بالصحافة ، واحداً من الأسباب التى ساعدت على اختفاء صورتهم من المؤلفات والدراسات النقدية الجامعية . وهو أمر يبدو ــ لأول وهلة ــ مثيراً للدهشة . إذ إن مرورهم من شارع الصحافة جعل بعض النقاد والدارسين ينظرون إلى أعمالهم القصصية على أنها كتابات صحفية جيدة ليس أكثر . وبخاصة أن زملاءهم من الصحفيين ممن يحررون الصفحات الأدبية والفنية كانوا يُعرِّفون بمجموعات أصدقائهم وزملائهم ، أو يعرضونها عرضاً لايخلو من المجاملة المبالغ فيها .

ومن يعملون بالصحافة ــ على سبيل المثال ــ من كتاب هذه الحلقة : عبد الله الطوخى وصبرى موسى وصلاح حافظ وسعاد زهير وعبد الفتاح الجمل وعبد الفتاح رزق وصالح مرسى وأحمد عادل وعبد السميع عبد الله وفهمى حسين وعبد المنعم سليم وفاروق منيب والكاتبات اللائى ارتبطت أسماؤهن بمجلتى «حواء» و«روزاليوسف»

أماَّ من لايرتبط ــ عملياً ــ بالصحافة فإن مظاهر «الشللية» ، والنظرة الحزبية الضيقة ، والرؤية محدودة الأفق ، وتبادل المصالح المادية ، وسيادة مناخ لاديمقراطى فى السياسة والثقافة ومجالات الفكر والفن ؛ وسيطرة أحاد معينين على شئون النشر والصحافة والإعلام ، كانت ــ جميعاً ــ تشكل المناخ الذى عمق الظاهرة ، وأسهم فى تثبيتها ورسوخها ، لدرجة أنها أصبحت لدى البعض حقيقة واقعة. لذا فإن التعامل المباشر مع النصوص ، هو الوسيلة الوحيدة لضمان حيادية النظرة ، وموضوعية التقييم . ولمعرفة «الجديد» الذى قدمه هؤلاء الكتاب ، فى ضوء ماقدمه ، وماكان يقدمه ، جيل الرواد أولاً ، ثم من تبعهم ، حتى جيل الستينيات والسبعينيات .

والتركيز ــ فى البداية ــ على دراسة «الشكل الفنى» ، وبناء القصة القصيرة عندهم ، أمر لازم وضرورى . مع ضرورة الإشارة إلى موضوعاتهم ، وإلى درجة وعيهم الفنى والاجتماعى معاً . **فقد يظهر** التعامل مع البناء الفنى لقصصهم لونا من التمايز . وهو المجال الذى ينبغى لهم أن يظهروا فيه تفرداً وامتيازاً . حتى تكون لهم سماتهم الخاصة التى لاتجعلهم نسخاً مكررة ممنّ سبقوهم من الكتاب . والذى ميز جيل الستينيات هو «الشكل» ، والبناء ، واللغة ، والمفردات ، والرموز ، وكل مايتصل بما يسمى المعمار الفنى ، أو التصميم الهندسى .

والذى يجعل الوقوف عند «الشكل» ضرورة ، أنَّ كتاب الحلقة المفقودة جميعاً ، عاشوا وكتبوا ونشروا مع محمود تيمور ، ومحمود البدوى ، يحيى حقى ، وسعد مكاوى ، وعبد الرحمن الشرقاوى ، ونجيب محفوظ ، وفتحى غانم ، ومحمد عبد الحليم عبد الله ، وعبد الحميد جودة السحار ، وغيرهم. وغيرهم وعاشوا وكتبوا ونشروا مع الكاتب المتميز فى القصة القصيرة «يوسف إدريس» . الذى هو من نفس الجيل ؛ بل إنَّ منهم من يكبره سناً ! وقد تناول هؤلاء جميعاً واقعنا الاجتماعى بشكل أو بآخر ، بل إنهم لم يتركوا قضية من قضايا الواقع ، ولا مشكلة من مشكلات الإنسان المصرى الفلاح والعامل والبورجوازى ؛ إلاَّ وعبرَّوا عنها تعبيراً متفاوت القيمة من الناحية الفنية .

وبناء القصة القصيرة ــ فى تصورى ــ يبدأ بـ «**عنوان القصة**» . جدَّته . كيفية تركيبه . دلالته على الشخصية ، أو الحدث ، أو المكان ، أو الزمان . اتفاقه مع الجو النفسى العام للقصة . درجة الابتكار والخلق فيه . إلى غير ذلك مما ينبغى الالتفات إليه . ذلك أن بعض الكتاب يحرصون على أن يكون العنوان «للتسويق» . فى حين يضعه آخرون «للتشويق» بينما تذهب جماعة أخرى إلى أن يحمل العنوان «الهدف» من

القصة ، أو فكرتها المحورية . وقد يكون عند جماعة رابعة مثيرا للغرابة والدهشة ، حاملاً للغموض .

ثم يأتى دور «جملة الابتداء» . وهى التى تفضى إلى الأثر المراد إعطاؤه . وتقود القارىء ـ إنْ لم تكن تدفعه ـ إلى الإقبال على مواصلة قراءة القصة القصيرة . والكلمة الأولى فيها ذات أهمية خاصة بهذه الصورة ، إلى الحد الذى قد يحكم به على أسلوب الكاتب ، ومنهجه ، واتجاهه ، فى ضوئها وعلى أثرها . وليس غريباً أن نقرأ أقوالاً كثيرة لعدد من نقاد القصة القصيرة ، يؤكدون فيها على أهمية جملة الابتداء . بل إن منهم من يذهب إلى أن الكاتب إذا فشل فيها ، لن يتحقق له النجاح فى القصة كلها .

ولايختلف الحال مع «**الشخصية القصصية**» كثيرا . إذ نبدأ مع اختيار الكاتب «**اسم**» الشخصية . وحذقه وذكاءه فى الاختيار . وانسجام الاسم مع صفات الشخصية ، أو مع مستواها المادى ، أو الثقافى ، أو النفسى . وارتباط الشخصية بالبيئة ، وبالموروث من العادات والتقاليد . هذا إذا كانت القصة القصيرة تدور حول شخصية محورية . أو تسلّط الضوء على جانب من جوانبها . والجديد الذى تكشف عنه الشخصية القصصية . وكذا الوسيلة التى قدمها بها الكاتب . ودرجة اقتناعنا بها . واختلافها أو اتفاقها مع ماحظى به تراثنا القصصى من شخصيات فنية . والموقف الذى تعبر عنه . والفكرة التى تحملها . إلى غير ذلك مما يتصل بهذا العنصر الفنى من عناصر بناء القصة القصيرة .

و«**الحدث**» فى كثير من القصص القصيرة هو المحور الذى تدور حوله وتبنى عليه . ولما كان أغلب كتاب هذه الحلقة من الصحفيين ، فإن لنا أن نتوقع أن تكون للحدث أهمية لاتقل عن الشخصية . فإلى أى حد يختلف ماقدموه عما كان يقدمه الكتاب الآخرون ؟ ! وذلك من حيث درجة واقعية الحدث ، ومستوى معقوليته . وفن الكاتب فى تجسيده وتصويره وبلورته . وهل يعرضه علينا كاملاً جاهزاً أم إنه يدعه ينمو ويتطور أمامنا نمواً طبيعياً وتطوراً حتمياً ؟ ! والزمن الذى يستغرقه الحدث . وهل هو زمن خارجى أم إنه زمن نفسى داخلى ؟ ومدى تلازم حركة الشخصية بتصاعد الحدث ثم المضمون الذى يشير إليه . والأبعاد التى يحتملها .

أما «**الصراع**» فإنه يمدنا بالنموذج ، والاتجاه ، ويعطينا الإحساس بمغزى القصة ، وهدفها والمجرى الذى تجرى فيه ، وقد أصبح بمثابة العمود الفقرى فى بعض القصص القصيرة الحديثة [٥] . بمعنى أن يكون هاماً وخطيراً بالنسبة للشخصية أو للشخصيات . وهو الذى يساعد على درامية الحدث ، ويضفى على القصة القصيرة حيوية وحرارة . ومعروف أن الصراع قد يكون صراعاً خارجياً ، وقد يكون داخلياً .

هناك أساس آخر من أسس بناء القصة القصيرة بناءً فنياً . ألا وهو مبدأ «**الوحدة**» : وحدة الدافع ، ووحدة الهدف ، ووحدة الحدث ، ووحدة الانطباع . وقد يصلح ذلك كقاعدة لايشذ عنها أن القصة القصيرة يجب أن تقوم على فكرة واحدة ، تعالج حتى نهايتها المنطقية بهدف واحد مطلق ، وطريقة متناسقة مع بقية عناصر القصة .

وإذا ماتوفر هذا الشرط ؛ فإنه لايسمح بتوزيع اهتمام القارىء ، حيث ينبغى أن تثير الفكرة الأساسية الاهتمام بمفردها دون نظر أو اعتبار لأى تعقيد آخر . والفكرة هنا لاتؤخذ فى ذاتها على أنها منبع رئيسى للقصة القصيرة ، فإنها ـ يجب أن تأتى من داخل الشخصية أو من صفاتها المميزة . ويجب أن ترتفع عن الحادثة . كما يجب أن تكتشف من الشعور الذى يود الكاتب أن يحمله لنا عن طريق القصة القصيرة وهذه النقاط الثلاث هى أكثر المنابع خصباً حيث تشتق القصة القصيرة .

ويعد الوصول إلى تلك «**الوحدة**» من أعقد المشاكل فى كتابة القصة القصيرة . فضلاً عن أن إتقان هذا العمل ، وعملية تكييف الوسيلة للغاية ، تمنح القارىء لذة جمالية خاصة . وحتى يتم بناء هذه الوحدة ، يجب أن تراعى من الجملة الأولى ؛ ويظل محافظاً عليها إلى آخر كلمة فى القصة القصيرة .

ولما كان الباحث فى القصة القصيرة يلاحظ أن لكل كاتب من كتابها المعروفين لغة خاصة ، ومفردات يحرص على استخدامها ، وتراكيب معينة . كما هو الحال عند محمود تيمور ونجيب محفوظ ويوسف إدريس ومحمود البدوى ومحمد عبد الحليم عبد الله وإبراهيم المصرى ؛ فإن الأمر يقتضى معرفة موقف كتاب هذه الحلقة من «**اللغة القصصية**» الفنية ، إنها الوسيلة الخطيرة التى يتوسل بها الكاتب ، والأداة الوحيدة التى يستعين بها ويعتمد عليها .

ولكى يظل الباحث بعيداً عن أية مؤثرات خارجية ، ينبغى أن يكون تناول مثل هذا الأصول والأبعاد الفنية ، بعيداً عن الاستناد إلى أقوال الكتاب ، أو الاستشهاد بآرائهم التى ينثرونها هنا أو هناك ، للدعاية أو للإعلان . إن هذا لايعنى إلاّ الإغفال الشديد للقصص القصيرة فى حد ذاتها . إذ إن الطريقة الصحيحة والممكنة ، هى تأمل القصص القصار تأملاً عميقاً ، والاهتداء إلى لغة كل كاتب ممن قد يختارهم الباحث نماذج وأدلة يستعين بها فى دراسته .

يبقى ـ بعدئذ ـ الحرص على معرفة مدى استفادة هؤلاء الكتاب من عناصر التجديد التى طرأت على «**تكنيك**» القصة القصيرة . وجرأتهم فى استخدام أدوات مبتكرة للثورة على «**الشكل**» التقليدى المعروف . وبخاصة أنهم شاهدوا ملامح هذا الثورة فى قصص نجيب محفوظ بعد ١٩٦١ ، ويوسف إدريس بعد ١٩٦٧ ، وإدوار الخراط ، ثم محمد حافظ رجب ، وكتاب القصة القصيرة فى الستينيات ثم السبعينيات .

وأظن أنه بعد التعامل الموضوعى المباشر مع نماذج من قصصهم ؛ قد تتاح فرصة تقييم دور كتاب هذه الحلقة المفقودة . ولأننا قد سبق لنا دراسة عدد منهم بشكل منجم ؛ فإنا سوف نقف فى هذا المقال عند ثلاثة . وثمة حقيقة تجدر الإشارة إليها . هى أنه هناك داخل إطار هذه الحلقة مَنْ حاولوا اختراق الأسوار المنيعة المحيطة ، وانتزعوا الأقلام النقدية والدراسات العلمية ، بوسائل فنية ، وبتميز خاص جسدته قصصهم القصيرة فلم يعد ثمة من يدعى منهم أنه مُغْفل (**صبرى موسى ـ عبد الفتاح الجمل ـ محمد أبو المعاطى أبو النجا ـ عبد الفتاح رزق**) . **لكن عدداً آخر لم تمكنه قدراته الفنية من أن ينطلق بعيداً عن**

أسر تقليد الذين سبقوه دون أية إضافة فنية حقيقية ومؤثرة .

١ ـ عبد الله الطوخى :

تثير دراسة القصص القصيرة التى كتبها عبد الله الطوخى مشكلة كانت ملحوظة عند بعض الرواد . ألا وهى أنهم كانوا يعيدون نشر القصة مرة وأخرى ، مع تغيير فى العنوان مرة ، ومع احتفاظ به أخرى . واقتصر هذا الصنيع على اثنين أو ثلاثة من رواد هذا الفن فى أدبنا الحديث .

وتنبه من جاء بعدُ من الكتاب ، إلى أنه ليس ثمة مايدعو إلى مثل هذه المسألة ، مادامت القوى الإبداعية نشطة ويقظة ، ومادامت هناك قدرة على العطاء الفنى والفكرى ! ومن بين كتاب هذه الحلقة ، يقف **عبد السميع عبد الله وعبد الله الطوخى** فى الصدارة تجسيداً لهذه الظاهرة التى لانكاد نلمسها عند غيرهما .

أصدر عبد السميع عبد الله أول مجموعة قصصية له بعنوان **(عصافير) ١٩٦٣** . وكانت تضم تسع قصص قصار هى (عصافير ، شراق ، الآلة ، مطر ، فدان قطن ، عضة الذئب ، دفء ، صفارة ، شهامة) . ويفاجأ القارىء بأن هذه القصص موجودة بشكل مباشر جداً ، وبآخر غير مباشر ، ضمن مجموعته الثانية (الجدار) التى أصدرها فى أواخر ١٩٧٩ . وكأن الفترة الممتدة من ١٩٦٣ حتى ١٩٧٩ لم تحدث تغييراً فى الأدوات الفنية ، وفى الرؤية .

ويبدو الأمر أكثر وضوحاً بالنظر إلى مايفعله عبد الله الطوخى ، فهو ظاهرياً أصدر ست مجموعات قصصية

[(١) داود الصغير ١٩٥٨
(٢) فى ضوء القمر ١٩٦٠ .
(٣) النمل الأسود ١٩٦٣ .
(٤) ابن العالم ١٩٦٥ .
(٥) بحر الذنوب ١٩٧٣
(٦) رحلة الأيام الأولى ١٩٧٦] .

لكن المعايشة التامة لما كتب . ومقارنة قصص المجموعات بعضها بالبعض الآخر . وتنقيتها وتصفيتها . كل ذلك يكشف عن أنه ـ فى النهاية ـ لم يكتب ـ فعلا ـ سوى مجموعة قصصية واحدة ـ فى أفضل الأحوال ـ لايزيد عدد قصصها عن أربع عشرة قصة قصيرة . ثم مالبثت هذه القصص أن ارتدت أكثر من ثوب . وقدمت فى أكثر من موضع . أو فى أكثر من مجموعة على وجه التحديد .

هذه ـ على سبيل المثال فقط ـ قصص نشرت بنفس العنوان :

- «**الفانوس**» نشرت فى ثلاث مجموعات هى : (**داود الصغير**) و(**فى ضوء القمر**) و(**ابن العالم**) . مع ملاحظة أن المجموعة الأولى صدرت فى ١٩٥٨ ، وبعدها بعامين ١٩٦٠ صدرت المجموعة الثانية .
- «**ابتسامة الرجل الكئيب**» نشرت فى ثلاث مجموعات هى : (**النمل الأسود**) ثم (**ابن العالم**) ثم (**رحلة الأيام الأولى**) .
- «**الموتوسيكل**» نشرت فى ثلاث مجموعات هى : (**النمل الأسود**) و(**ابن العالم**) ثم (**رحلة الأيام الأولى**) .
- «**داود الصغير**» نشرت فى مجموعتى (**داود الصغير**) و(**ابن العالم**) .
- «**الرجل الذى ضحك**» نشرت فى مجوعتى (**النمل الأسود**) و(**رحلة الأيام الأولى**) .
- «**الصورة والصيد**» نشرت مرة كقصتين منفصلتين فى (**فى ضوء القمر**) ثم كقصة واحدة فى (**رحلة الأيام الأولى**) .
- «**على المقعد الرخامى**» نشرت فى (**النمل الأسود**) و(**رحلة الأيام الأولى**)
- «**العاصفة**» نشرت فى (**بحر الذنوب**) و(**رحلة الأيام الأولى**) .
- «**فى شارع السد**» نشرت فى (**داود الصغير**) ثم فى (**ابن العالم**) بنفس العنوان ودون تغيير يذكر على الإطلاق .
- «**أوبجلش**» نشرت كذلك فى (**داود الصغير**) ثم فى (**ابن العالم**) .
- «**الذنب**» نشرت أيضا فى (**داود الصغير**) ثم فى (**ابن العالم**) وإن كان فى الأولى قد قدم للقصة بمقدمة يشرح فيها ماحدث له مع بطلها «عم صالح» .
- وهذه نماذج لقصص لم يتغير إلاَّ عنوانها فقط عندما أعيد نشرها :
- **قصة «الرجل المثالى»** فى (النمل الأسود) هى بعينها قصة «**حفلة عشرة**» فى (ابن العالم) .
- **قصة «وردة»** فى (فى ضوء القمر) هى بنصها قصة «**وردة نامت**» **فى** (ابن العالم)
- **قصة «الطفل والعالم»** فى (النمل الأسود) هى هى قصة «**شا.. جا.. رة.. شجرة**» فى (ابن العالم) .
- **قصة «فى ضوء القمر»** فى مجموعة (فى ضوء القمر) هى بعينها قصة «**رحلة الأيام الأولى**» فى المجموعة التى تحمل هذا العنوان .
- قصة «**النمل الأسود**» فى (النمل الأسود) هى بالحرف قصة «**الرعب**» فى (رحلة الأيام الأولى) .
- قصة «**لحظة ضعف**» فى (بحر الذنوب) هى نفس قصة «**سباق مع القدر**» فى (رحلة الأيام الأولى)
- قصة «**من منا لايعرف شمس**» فى (بحر الذنوب) هى قصة «**كوميديا فى أوتوبيس**» فى (رحلة الأيام الأولى) .

وأحيانا لاتكون المسافة الزمنية بين صدور المجموعة القصصية والأخرى مسافة طويلة ومع ذلك فإنه يعيد نشر ثلاثة أرباع قصص المجموعة الأولى ضمن المجموعة الثانية وقصص المجموعة الثانية المتبقية يضمنها المجموعة الثالثة ، وهكذا . فى هذا نراه قد فاق كل ماكان يقدم عليه الروَّاد من أمثال محمود تيمور ومحمود طاهر لاشين . دون مبرر موضوعى صادق . وبلا داعٍ فنى مقبول

وإذا كان البعض يتصور أن من حق الكاتب (استثمار) ماينتج من قصص ، فإن لنا الحق أيضا فى أن نزعم أن الرصيد المستثمر لعبد الله الطوخى قليل جداً ، فى فترة طويلة جداً قوامها ربع قرن من الزمان .

ومعنى هذا أن قصصه تدور فى دائرة محدودة . وأنها توقفت عند نقطة البداية ، وأن الكاتب لايملك القدرة الفنية على الاستمرار فى الإبداع المتجدد ، والخلق المبتكر ، والتطوير الدائم . فهل نضب معين التجارب والخبرات ؟ ! أم أن الحياة توقفت عن أن تطرح من القضايا والنماذج والصور والموضوعات ، مايصلح لمعالجته فنياً ؟ أم إنه نوع مامن تصور القارىء فى غفلة لايعى ولايتذكر ؟ !

الواقع أن الإجابة بالنفى هى الصحيحة . وبالذات فيما يتعلق بالقارىء . إنه يقبل على قراءة القصة ليطلع على خبرة جديدة ؛ وليضيف إلى تجاربه تجربة مصاغة صياغة لم يطلع عليها من قبل ؛ وليعايش شخصية لم يصادفها ؛ وليناقش فكرة لم تعرض له بواسطة هذا الكاتب أو غيره . وفيما عدا هذا ، فإنه لا شك منصرف عن القصة ، مبتعد عن الكاتب . فكيف يكون الحال ، إذا كانت القصة هى القصة ؛ بدءاً بعنوانها ، ثم بدايتها ، فشخصيتها الرئيسية ، ثم الموقف الأساسى فيها ، حتى كلمات النهاية ؟ !

وبالنظر فيما قام به عبد الله الطوخى من تغيير عناوين بعض قصصه ؛ فإننا نلاحظ أنه لم يوفق . إن تعديل العنوان يكون مقبولاً فى حالة ماإذا كان العنوان الجديد أكثر توافقاً وانسجاماً واتساقاً مع موضوع القصة ، وهدفها ، ووحدة الأثر فيها . لكننا نتبيَّن أن شيئاً من هذا لا يتوفر فى كل القصص التى تناول الكاتب عناوينها بالتغيير . فى حين أن العناوين الأولى هى الأكثر توفيقاً من الناحية الفنية والموضوعية . وهى أبعد عن أن تكون مباشرة ، وصريحة فى الإفصاح عن مضمون القصة .

أماً الإصرار على نشر القصة كاملة غير منقوصة ، مع عدم تغيير العنوان ، عدداً من المرات فإنه لايعنى ـ فى اعتقادى ـ إلاَّ الرغبة فى إثبات الحضور ، دون الاحتفال بأية اعتبارات فنية أو تاريخية أو موضوعية . إن عبد الله الطوخى لم يتفرغ للقصة القصيرة ، كى يهبها وقتاً وفكراً ومعايشة ، لكنه وزَّع جهده بين كتابة الرواية ، والمسرحية ، والتحقيق الصحفى ، والمقال الصحفى الأسبوعى ، وأدب الرحلات المرتبط بتلبية رغبة الصحافة أيضاً .

ورغم وضوح هيمنة المناخ الصحفى على كتاباته ؛ فإنا نجد أنه لم يخضع لهذا الجو فى اختياره عناوين قصصه ، أو عناوين مجموعاته القصصية التى أصدرها . ذلك أنه لايسعى وراء الإثارة ، وإن كانت الصحافة قد أثرت فى لغته إلى حد كبير . وفى شخصيات قصصه التى اختارها . وفى بعض المواقف الطريفة التى دارت حولها القصص .

وغالباً مايكون عنوان القصة دالاً على الشخصية المحورية فيها:إنساناً أو حيواناً أو جماداً . (الأرنب ، الصورة ، الفانوس ، الموتوسيكل ، العصفور ، لعبة ، داود الصغير ، وردة) وقلما يأتى العنوان تعبيراً عن موقف ما أو حالة معينة (**سبع فى قفص ، هدد .. لا .. انهيار ، لحظة ضعف ، الطفل والعالم**) . ولانظفر لديه بالعناوين المطولة . فهو يؤثر ألاَّ يتجاوز العنوان كلمتين أو ثلاثا . مبتدأ وخبر ، أو صفة وموصوف ، أو مضاف ومضاف إليه : (**الرجل المثالى . الفل الأسود ، الطعام البارد ، النهاية السعيدة**) .

وكل عناوين قصص عبد الله الطوخى سهلة . لاتحتاج من الكاتب عناءً فى تأليفها وتركيبها وبنائها . كما أنها لاتثير دهشة القارىء أو فضوله ، أو استشرافه لما يرمز إليه العنوان . فعنوان مثل«**الكلب عض لطيفة**»[٦] يوحى بالحدث ويصرح بالشخصيات الرئيسية ، ولايتطلب الأمر من القارىء إلاَّ معرفة كيف تم الحدث ، والملابسات التى أحاطت به . أراح الكاتب نفسه أولاً ثم قارءه من بعده . وهذه هى السنة التى اتبعها عدد كبير من كتاب القصة القصيرة المصرية . وهو فى الأغلب الأعم من قصصه ، يرويها بضمير المتكلم ، ويجعل الراوى هو البطل (**فى ضوء القمر ، الصورة ، الصيد ، هدد .. لا .. انهيار ، سبع فى قفص ، الفانوس ، النهاية السعيدة ، الرجل المثالى ، على المقعد الرخامى ، ابتسامة الرجل الكئيب ، أوبخليش ، داود الصغير ، الذنب ، سباق مع القدر**) وغيرها من القصص .

و«الحدث» فى قصصه القصيرة يقدم على أنه تم فى الماضى . وهذا هو الذى يفسر لنا استخدام الكاتب للفعل الماضى بشكل مسرف . معظم فِقَر القصة تبدأ بـ (**كان ـ كنت ـ كانت**) ، (**قال ـ قلت ـ قالت**) . ومن ثم كانت الغلبة للبدايات التقليدية فى قصصه . لم يتجاوز ذلك إلاَّ عدد محدود من القصص . مثل (**على المقعد الرخامى ، إلى أين ، الأرنب ، الرجل المثالى ، الموتوسيكل ، الفل الأسود ، من منا لايعرف شمس ، الرجل الذى ضحك**) .

تبدأ القصة الأخيرة على هذا النحو : (**شخص واحد فقط ، ظل جالساً إلى مكتبه الصغير فى ركن الحجرة لايتحرك ، وكأنه لم يسمع بالخبر . الخبر أن مدير المؤسسة ـ واسمه الأستاذ ماجد ـ أصيب باحتقان شديد فى زوره ، فاضطر إلى الرقاد فى المستشفى عدة أيام لإجراء عملية لاستئصال اللوزتين . كان الخبر قد وصل إلى المبنى الكبير المطل على الميدان الواسع الأخضر المستدير ، فحدث على الفور نشاط مفاجىء فيه . الموظفون تركوا مكاتبهم وراحوا يلتقون شللاً فى الحجرات وعلى السلالم وفى الطرقات ويتفقون : متى يزورون المدير فى المستشفى وأين يلتقون قبل الزيارة . واحد فقط فى كل هذه الضجة ، ظل جالساً إلى مكتبه فى وجوم لايتحرك . هو يوسف خليل . كان يوسف خليل يقول لنفسه وقد أضنته الحيرة : هل أزوره أم لاأزوره**)[٧] .

الراوى ليس هو البطل . ضمير المتكلم لاسيطرة له هنا . الجملة الأولى تقود إلى الثانية ، والثانية تفضى إلى الثالثة ، وهكذا . «الحدث» يتطور أمام القارىء وليس بعيداً عنه ، وكأنه يشارك فى صنعه . قلَّما نجد للفعل الماضى «كان» السيطرة التامة . عنوان القصة منسجم مع جوها العام ، منذ البداية حتى النهاية .

ولايسرى هذا الحكم على كل قصص عبد الله الطوخى القصيرة . ولكنه يصدق على قلة قليلة منها . لأنه يتعامل مع القصة القصيرة على أنها طرفة أو أحدوثة ، ولايعطيها ماهى أهل له من الصبر ، والمعاناة ، والاحتفال الواجب . ولم يهيىء لها من الأدوات الفنية اللازمة للقصة

القصيرة ما يستلزمه . فالقصة القصيرة فن صعب . أصعب كثيراً من الرواية الطويلة . وليس شرطاً عدد المجموعات أو القصص بل مايقدمه الكاتب من قصص يظل تأثيره ـ فى القارىء ـ ممتداً ؛ وتظل إشعاعاته الفنية محفورة فى الضمير الأدبى .

وهذا هو الذى يجعل الناقد لقصص عبد الله الطوخى يدرك أن الكاتب لم تشغله طويلاً ضرورة البحث الشاق والمضنى عن شخصيات معمقة ثرية الأبعاد ، حية ، تعيش فى وجدان القارىء ووعيه وذاكرته ، دون أن تمحى . والعناية الدقيقة جداً فى اختيار الموضوع الواقعى ، الذى يجسد مشكلات فعلية حقيقية يعيشها الإنسان المصرى ؛ فى ظل أوضاع وظروف معينة . والابتعاد عن تكرار النماذج ، وإعادة عرض الشخصيات التى سبق تصويرها فى قصص الكثيرين . وإذا انتقلنا إلى كيفية تصويره للشخصية ؛ فإنا نراه لايسلط الضوء على الجانب المطلوب ، والزاوية المراد كشفها والتعمق فيها . وإنما يعرض الشخصية بشكل مسطح ، خاطف ، مشيراً إلى بعض ملامحها الظاهرة ، التى تشترك فيها مع آلاف غيرها ، فى لون العينين ، وحجم الأنف ، وقسمات الوجه ، والطول ، والعرض ، وما إلى ذلك . ولاتملك الادعاء بأن كل شخصية تحمل فكرة معينة . أو ترمز إلى شىء ما . أو تريد أن تقول كلمة بذاتها . ولعل هذا هو السر فى أنها لاتملك من القدرات مايؤهلها لأن تظل محفورة فى عقل القارىء .

وموقفه من الشخصية القصصية لايختلف عن موقفه من «**الحدث**» إذ ليس هناك حدث بالمعنى الدرامى . ولاظل للصراع الذى يضفى حيوية وحرارة على القصة . وإنما نحن دائما معه فى موقف شعورى خاص . هو فيه البداية والنهاية . تمر الشخصية من خلال ذاته . ويصور المشهد تصويراً وجدانياً .

ونجد هذا بصفة خاصة فى القصص التى يحظى فيها الأطفال بنصيب وافر . أو فى تلك التى تدور حول تجارب شخصية للكاتب . ففى قصة «**ابتسامة الرجل الكئيب**» تتوطد علاقة شعورية بين صراف محل الخردوات الصغير وبين الطفل «**امبابى**» . وداود الصغير طفل يعرف الوفاء ، ويصنع ـ أحياناً ـ مايصنعه الرجال . وهذا هو سر تعاطف الكاتب معه . و«**محروسة**» فى (**فى شارع السّد**) طفلة تؤدى ألعاباً بهلوانية تفوق بها الرجال الحواة . و«**حادة**» **فى** (**الطفل والعالم**) طفل يرتبط بغراب أسود ويداعبه . و«**ميشو**» فى «**الموتوسيكل**» وحيد أبويه ، يتمسك بالموتوسيكل ، وهو صبى لايحسن القيادة ، فيصاب ، وينعكس تصرفه على مشاعر الأب . و«**الأب المثالى**» فى القصة التى تحمل هذا العنوان ، ملهوف على ابنه الصغير الذى ذهب إلى السينما وحده ، لأول مرة فى حياته . و«**مجدى**» الطفل فى (**العصفور لعبة**) يحب عصفور الكنارى . ويحاول أبوه أن يفهمه معنى الحرية . و«إسماعيل» فى (ابن العالم) صغير فرحان لأنه انتصر فى ملعب الكرة وأصاب هدفين . لكن «**وردة**» هى الطفلة الوحيدة التى تعمل خادمة ، تشق طوال النهار ومعظم الليل . وتنشأ بينها وبين كتاب القراءة علاقة حب لاتنمو . وتظل تبحث فيه عن كلمات «شرشر» و«فرحان» .

وإذا مااقتضى الحال أن يتعرض الكاتب لوصف بيئة معينة أو مكان معلوم . فإنا لانجد خصوصية لهذا المكان أو لتلك البيئة . إنه لايجعل للمكان شخصية وطابعاً ولأنه يتناول هذا العنصر بسرعة وبخفة ؛ فإنه يصبح ـ هو الآخر ـ مسطحاً لاقيمة له . إذ تتشابه عنده الأماكن ، وتتحد البيئات [٨] .

أما لغة الكاتب فإنها متأثرة بالأساليب الشائعة فى الصحافة اليومية . وبكل ماتحمل هذه الأساليب من شوائب . وعدم صحة فى كثير من الأحيان . وهى لغة لاتستلزم جهداً وعناء . وهى لاتتطلب إمعاناً فى الاختيار والانتقاء والانتخاب ، ولاحنكة فى الصياغة والتركيب . ولااستحضاراً وتمثلاً للتراث اللغوى والفنى .

والناظر فى قصص عبد الله الطوخى ، لايستطيع الزعم بأن له لغة خاصة ؛ أو أن له أسلوبا متميزاً ، ومفردات خاصة ، ومعجماً فنياً معيناً . إنه متأثر بلغة العامة ، وبطريقتهم فى الوصف والقص . ومايجرى على الألسنة ينقله إلى القصة . ويبدو أنه يكتب القصة القصيرة على النحو الذى به يتكلم ويتحدث فى حياته اليومية .

يقول : «كانت داخلة على التاسعة عشرة من عمرها) (**كان الليل ينزل علينا**) ، (**وزمان القمر طالع هناك**) .(**فجأة ونحن فى وسط الكلام**) ، (**ياما سمعتها من قبل . وياما جرحت قلبى بالليل وبالنهار**) ، (**وأينا الجسر يشغى بأشباح الرجال**) ، (**تقاطيع وجهه الأملس الأبيض ملظلظة**) ، (**يالها من فرحة ، محال ، وتحت أى شعار إطفاء هذه الفرحة**) .

إن سعيه وراء الشائع لدى الناس ، والذائع فى صفحات المجلات والصحف ، جعله لايعيد النظر طويلاً فيما يكتب . ولايتأمل عباراته . ولاينتقى ألفاظه . ولايعانى قبل صياغة الجملة . وقد دفعه هذا ـ من ناحية أخرى ـ إلى أن يحشر بعض الكلمات والألفاظ العامية فى ثنايا السرد . ويشعر القارىء أن مثل هذا الألفاظ جاءت لغير ضرورة فنية . وأنها وضعت هكذا كيفما اتفق . دون أن تكون مقصودة ومهدفة نحو غاية فنية أو موضوعية .

ولايحتاج القارىء إلى فطنة وذكاء ، كى يدرك أن هذا الكاتب لايستخدم من حروف العطف غير «**الواو**» . ولاتخرج حروف الجر عن حرف واحد هو «**على**» وأدوات التشبيه عنده محصورة فى «**الكاف**» . وهو مولع بالإكثار من الصفات والنعوت ، ورصها رصاً بعضها إلى جانب البعض ، بلا دواع : خلقية أو أخلاقية أو نفسية أو ماشابه ذلك مما قد يضفى على الحدث أو الشخصية أو الموقف أبعاداً جديدة . تكون لازمة وحتمية وغير ضارة أو هادمة للبناء العام للقصة القصيرة . إن القصة القصيرة كالقصيدة الشعرية تماما لا تسمح بكلمة زائدة . ولابحرف فضولى يبعث على عدم السماح بوحدة الأثر والانطباع المراد .

والأمثلة على مانقول كثيرة فى قصص عبد الله الطوخى . وكأن ماأشرنا إليه من أدوات يكثر استخدامها فى كل قصة من قصصه ، يعتبر علامات أساسية يحرص عليها . تعد كل واحدة لازمة من لوازمه الحتمية .

يقول : (حائراً ومسكيناً ومجهداً) ، (فوهته دائرية وضيقة ومسدودة) ، (نظرة باسمة وشاردة) ، (ينظر إلينا فى صمت وشموخ واستنكار) ، (مظلم وفاحم السواد) ، (بحة غريبة وقاطعة ومرهوبة) ، (لطيفة وحلوة ومنعشة) ، (صورة غريبة وواضحة) ، (كان وجهه أسمر وخشنا وكبير العظام)[٩] ، (كل ذلك كان باقيا وأجمل) ، (بتأن وعلى مهل) ، (كانت يومها صيفاً وحراً)[١٠] ، (حقيبة رقيقة ودقيقة ومدندشة)[١١] .

وبالنسبة لحرف الجر «على» يقول : (استندت برأسها الصغير على حائط المطبخ) ، (كان مرسوماً على الصفحة أرنب) ، (الابتسامة التى تطل من على وجهه) ، (يود أن يقوم من على مقعده) ، (نهض من على مقعده) ، (يهم بالنهوض من على مقعده) ، (وقفت على السكة الزراعية) ، (النجوم على صفحة السماء) ، (الخطوات الباقية على باب بيتى) ، (حلقات السمر على الأجران) ، (قالت والاستغراب على وجهها) ، (ينادى على شيخ الخفر وعلى الخفراء)[١٢] .

هذا هو الاستعمال الدائم والعادى للحرف «على» فى كل قصصه . وهو لايتخلى عنه . لدرجة أنه يجمع بينه وبين الحرف «من» أو غيره ، بلا مبرر على الإطلاق .

كذلك الحال بالنسبة لأداة التشبيه «الكاف» . وليس ثمة مايدعو إلى إرهاق القارىء بالأمثلة الغزيرة .

وأخيراً فإن قصصه القصيرة تعلن أنه لم يجروء على الاستعانة بتقنيات الفنون الحديثة كالسينما والإذاعة والتليفزيون . ولم يقدم على التجريب ، أو محاولة استحداث شكل جديد للقصة القصيرة . كما أنه لم يستفد من التراث الشعبى ، والأساطير ، وعلم النفس . وإن دل هذا على شىء فإنما يدل على أن عبد الله الطوخى لم يضف إلى القصة القصيرة المصرية شيئا فى البناء والتركيب وأسلوب السرد والوصف وفى إدارة الحوار ؛ وفى الصورة والتشكيل ، وفى رسم الشخصية وتحريكها ، وفى أنتقاء الحدث الدرامى .

وكان المتوقع منه أن يساعد على إثراء مضمون القصة القصيرة ، بالإقدام على انتخاب موضوعات جد مبتكرة ، وعرضها من زاوية جديدة ، ومن خلال رؤية نافذة . لكن هذا الجانب ـ أيضا ـ لم يتحقق بشكل أو بآخر . كما تقول ذلك القصص نفسها . وإنما الذى تأكد ـ بالفعل لابالقوة ـ هو أنه أكتفى بأن تفتقد قصصه القصيرة التمايز والتفرد . ورضى لها وله أن يدور فى نفس الحلقة التى دارت فيها قصص كثيرة ، قليلة القيمة ، فاقدة التأثير . صدرت عن كتاب سبقوه وآخرين عاصروه .

فهل كان طبيعياً ـ إذن ـ موقف النقد الأدبى الحديث منه ؟! لاأظن ذلك صحيحاً . فقد كان لزاماً أن تعرض قصصه القصيرة على بساط البحث ، ثم التحليل ، فالنقد والحكم . بدلا من الإغفال التام ، أو إطلاق الأحكام بعمومية وقطعية لاتقبل الجدل والمناقشة . وبخاصة أن عبد الله الطوخى واحد من المشتغلين بالحياة الثقافية والمهتمين بهمومها ويذكر اسمه ـ دائماً ـ فى مقدمة هذا الطابور الطويل من كتاب القصة القصيرة المصرية المظلومين .

٢ ـ سليمان فياض :

هناك ثلاثة من الكتاب ، يمثلون جيلاً واحداً . أشرفوا على الخمسين من العمر . وربما تجاوزها بعضهم . تتشابه ظروف حياتهم إلى حد بعيد . من حيث النشأة ، والأصول الطبقية ، ومجالات العمل ، والنشاط الثقافى العام . عاشوا ـ ثلاثتهم ـ قضايا الواقع العربى بشكل عام . شغلتهم هموم الإنسان المصرى البسيط ، فى حياته اليومية المضطربة . الحافلة بالمشاكل .

ارتبطوا بالقرية المصرية وبالريف المصرى : وجدانياً وفكرياً وفنياً . فثلاثتهم ينتسب إليه ، ويتردد عليه ، ويعرف كل جزئية فيه ، ويسعى إلى تعرية عيوبه كى يدفع إلى تغيير واقعه إلى واقع أفضل . يتناولها أحدهم بجدية وصرامة وحدة . يعالجها الثانى بشىء من الفكر والهدوء ويعرضها الثالث بكثير من الشفافية والعاطفية .

أمّا هؤلاء الثلاثة فهم **سليمان فياض** ، **ومحمد أبو المعاطى أبو النجا** ، **وفاروق منيب** . تجمع بينهم كذلك دراسة تخصصية للغة العربية . درسها الأول فى المعاهد الأزهرية . وتعلمها الثانى فى كلية دار العلوم . وتفرغ لها الثالث فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة . عمل الأول بتدريس اللغة العربية فى المدارس الثانوية . وكذلك فعل الثانى بعض الوقت ، ثم مالبث أن التحق محرراً بمجمع اللغة العربية ، حتى لايترك دائرتها . فى حين ارتبط الثالث بالصحافة .

وعلى هذا فإن الثقافة العربية هى الأساس الأول الذى ينطلقون منه ؛ إذ هى القاعدة الثابتة التى يستندون إليها . وهى تبدو متأصلة ومتحكمة فى عقل ووجدان سليمان فياض ، مما نجد له انعكاساً فى قصصه القصيرة فى حين أن فاروق منيب استطاع أن يضيف إليها ثقافة إنجليزية منذ ١٩٧٣ . فقد اضطره مرضه إلى البقاء فى لندن حيث العلاج الدائم . ولتجاوز المحنة ، كان لزاماً أن ينشغل بكل مايحيط به هناك ؛ وبخاصة مايتصل بالفكر وبالفن وبالأدب ، وبأحدث التجارب والأشكال الأدبية الأوربية . وقد كتبنا عنه قصاصاً تتلون قصصة القصيرة وتصطبغ بصبغة خاصة[١٣] . لذا ؛ فإنا سوف نقف عند رفيقيه .

ويعتبر سليمان فياض أسبق الثلاثة إلى الشكوى من الظلم الواقع عليه ، من قِبَل النقد والنقاد ، والجامعة ، والدراسات الأكاديمية . ولعله الوحيد من بينهم الذى أفاض فى الحديث عن تجربته الأدبية ؛ بإطناب شديد ؛ متناولاً جيله كله ، وتأثره بالأجيال السابقة ، ودوره بالنسبة إلى الأجيال اللاحقة . مسلطاً الضوء على القصة القصيرة بخاصة[١٤] .

وهو أشد هؤلاء الكتاب حرصاً على إظهار فكره التقدمى ، ونظرته الواقعية ، ونقده الجرىء ، ورفضه لكل مظاهر التخلف ، ولأسبابه . ولعله ـ بذلك ـ أصبح أوسعهم حركة ووجوداً فى ضمير الثقافة العربية المعاصرة . لاتصاله المستمر بالمثقفين العرب ، ولنشره قصصه فى المجلات الأدبية العربية . ثم إصداره مؤلفاته عن دور نشر عربية . فقد صدرت له



مجموعتان قصصيتان عن مصر ، وثلاث مجموعات عن بيروت ، ورواية ثم مجموعة قصصية عن العراق .

(١) «**عطشان ياصبايا**» القاهرة **١٩٦١** .

(٢) «**وبعدنا الطوفان**» ــ القاهرة ١٩٦٨ .

(٣) «**أحزان حزيران**» بيروت ١٩٦٩ .

(٤) «**العيون**» ــ **بيروت ١٩٧٢** .

(٥) «**زمن الصمت والضباب**» بيروت ١٩٧٤

(٦) «**أصوات**» ــ رواية ــ بغداد ١٩٧٢ .

(٧) «**الصورة والظل**» مجموعة ــ بغداد ١٩٧٦

وتذكرنا دراسة قصص سليمان فياض القصيرة ، بما كنا نأخذه على رواد هذا الفن من مآخذ ، تجاوزتها قصص الشباب ، وبعض كبار الكتاب ممن طوروا أدواتهم الفنية . ورغم أنه قرأ تراثنا القصصى القديم والحديث ؛ فإنا لانظفر لديه بما يفيد أنه استفاد من الأخطاء الفنية والهنات التى تسربت إليه . كما أنه لم يفكر فى تجاوز ماكان يقدمه يوسف إدريس على سبيل المثال . وكلاهما كتب فى فترة واحدة . لكن مفهوم كل منهما للقصة القصيرة يختلف عن مفهوم الآخر .

وقد يبرر لنا هذا ، أننا لم نعثر على ظلال لتأثير سليمان فياض ــ فنياً ــ فى الكتاب الشباب الذين طفقوا يكتبون فى الستينيات والسبعينيات .

ويمكن لنا أن نضع أيدينا ــ على بعض الملامح الثابتة فى قصصه القصيرة ، ويظهر أنه كان متشبثاً بتوفرها فى كل قصة ــ كما لاحظنا ذلك عند عبد الله الطوخى ــ مما يحسو بنا إلى الاعتقاد بأنها تشكل تصوره لأسس بناء القصة القصيرة ؛ وهى تعود بنا إلى ملامح القصة فى الأربعينيات ؛ وبتخلف عن قصة الستينيات ومابعدها .

فاللغة عنده أقرب إلى أن تكون غاية . لديه انبهار عظيم باللغة العربية الفصحى ، وروننقها ، وبهائها ، ومترادفاتها ، ورصانتها . وتنقل إلينا قصصه إحساساً بأن الكاتب يؤمن بأن إظهار البراعة فى اللغة ، أمر لازم للكاتب البليغ . ومن ثم فإنه حشد القصة بأكبر قدر مستطاع من المترادفات ، والتشبيهات ، والصور ، والأحوال ، والنعوت ، والألفاظ التى لم تعد متداولة تعد فى نظر سليمان فياض مهمة يلزم ألاَّ يقصر الكاتب فى أدائها ولافرق عندئذ بين أن يكون ذلك أثناء الوصف والسرد والتحليل ، أو فى الحوار .

وشغفه باللغة إلى هذا الحد ، يدفع القارىء دفعاً إلى الانصراف المنجم المتقطع عن الفكرة المحورية أو الموضوع الرئيسى للقصة . مما يجعله كاتباً غير جماهيرى . والكاتب الذى لايستند إلى جمهرة قارئة ، لن يجد صدى ولاتأثيراً لكتاباته . وبخاصة إذا كان من بين أهدافه أن يحمل على توعية الجماهير ، وأن يقود ــ بفنه ــ للعمل على تغيير واقعها .

ومن الملاحظ أن سليمان فياض لم ينشر قصصه إلاَّ فى المجلات الأدبية المتخصصة . وهى المجلات التى يقرؤها عدد قليل من المهتمين بأمور الثقافة والأدب . ومعظمها نشر فى مجلة «الآداب» اللبنانية و«المجلة» و«الأقلام العراقية» و«الكاتب» و«الهلال» ثم «الفكر المعاصر»[١٥] وهذا أمر له دلالته . إذ أنا لم نقرأ له قصصاً قصيرة فى صحيفة يومية على سبيل المثال .

والمسألة هنا متعلقة باللغة أولاً ، ثم بما سوف نتعرض له من طول قصصه الذى لايتناسب إلاَّ مع المجلات الخاصة .

والانصراف الزائد إلى «اللغة» كلغة ، يجعله أسير بعض الصور والتعبيرات والألفاظ . كما يوقعه فى تكرار ؛ من واقع حرصه على أمل أن تكون له مفرداته .

إنه ــ على سبيل المثال ــ يكثر من استخدام النعوت متجاورة : **(الطريق الزراعى الواسع المترب الوطب)** ، **(جداره الحجرى المسفلت الأصم المرعب)** ، **(مياهه الساكنة العميقة المعتمة)** ، **(الجو الرمادى الغائم المضبب)** ، **(شمس فضية رجراجة متراقصة)**[١٦] .

كذلك فإن «**الأحوال**» ترص رصاً ، بعيداً عن حركة الشخصية وانفعالاتها : **(فاتراً ، متوتراً ، وعصبياً)** ، **(كئيباً ، ضائعاً ،**

ومتوحشاً) ، (**تراجعت سعيدة ، ومرتعدة مبتسمة متوردة**) ، (**رق صوته فى المشى رقيقا ، رقيقا ، خافتا**)[17] ، وهذه الشواهد من مجموعة قصصية متأخرة . تحمل ملامح تطور كبير . أماً قصص مجموعاته السابقة ؛ فإنها حافلة بالأدلة والنماذج .

ويلفت نظر الدارس لقصصه استخدام الكاتب للفعل (أقْعى) فى أغلب قصصه للدلالة على أن الشخصية تجلس بطريقة معينة . وكأن كل الناس «يجلسون على هذا النحو» . و(أقْعى) إقعاء فى (المصباح المنير) : (ألصق أليتيه بالأرض ونصب ساقيه ووضع يديه على الأرض كما يقعى الكلب) .[18]

تقرأ هذا الفعل فى صيغة الماضى ، وأخرى فى صيغة المضارع ، منسوباً إلى الغائب أو إلى المتكلم : (صفحة ٥ ، ٦ قصة «الإنسان والأرض والموت» مجموعة «أحزان حزيران» ١٩٦٩ ــ ص ٢١ قصة «الغزوة الواحدة بعد الألف» ، ٦٧ ، ٧١ قصة «التهمة» ــ صفحة ١٠٥ ، قصة «لأحد» مجموعة (العيون) ١٩٧٢ ، ص ١١٤ قصة «صرخة فى واد» مجموعة «زمن الصمت والضباب» ١٩٧٤)

وكما تقعى الشخوص فإنها تزم شفاهها . إذ إنك واجد الفعل «زم» كثيراً[19] . وتكز على أسنانها (كازاً على أسنانه ص ١٠٣ ، «**وبعدنا الطوفان**» ــ كز صلاح على أسنانه ص ٥٦ «أحزان حزيران» ــ وهى تكز على أسنانها ص ١١٦ «**العيون**» ــ كز البرى على أسنانه ص ١٣٢ «وبعدنا الطوفان» .)

وأنت لن تفاجأ حين تجد معظم الشخوص فى صورة واحدة : زم الشفتين ، كز الأسنان ، الإقعاء . وكذا السير محنية القامة ، ودائما اليدان معقودتان خلف الظهر : (سار محنى القامة ويداه معقودتان خلف ظهره ــ «**وبعدنا الطوفان**» ــ معقود الكفين وراء ظهره ــ ص ١٩ «**زمن الصمت والضباب**» ــ يداه معقودتان خلف ظهره ص ١٨ «أحزان حزيران» ــ شبك يديه خلف ظهره ــ ص ٩ «**العيون**» ــ محنى الكتفين ص ١٤٢ «**وبعدنا الطوفان**» ــ محنى القامة ص ١٨ «**أحزان حزيران**») .

والإنسان عندما يجلس فإنما يحتضن ركبتيه بساعديه[20] أو يحتضن ساقيه بكفيه[21] وهى صور ثابتة لأوضاع تجمد عندها حركة الشخوص .

ولاأملك دليلاً على تكراره لفعل واحدٍ عشرات المرات فى القصة الواحدة ؛ ولأربع مرات فى الفقرة الواحدة ؛ وأحيانا فى الجملة الواحدة ؛ إلاَّ ماأورده هنا متعلقاً بالفعل «فكر ــ يفكر» . إن أى متخصص مشتغل باللغة سوف يمل تكرار استخدام فعل واحد بهذه الكثرة المسرفة . وطبيعى أن يلفت ذلك نظر القارىء العادى أو المثقف غير المتخصص .

فى قصة واحدة هى قصة «**الغزوة الواحدة بعد الألف**» من مجموعة (العيون) تجده يستخدم الفعل على هذا النحو ص ٣٣ : (**فكر** عندئذ أنه **يفكر** فى نفسه) .

وفى صفحة ٤٢ (**فكر** حسن ملياً . **فكر** أن خاله) . وفى صفحة ٥٢ (**فكر** أنه خائف لأنه وحيد ، **فكر** أنه قال اليوم كلاماً ماكان ينبغى له أن يقوله . **فكر** أن النادى إذا كان للطلبة قضية) . وفى صفحة ٥٤ (**فكر** أن خاله آخر من يعلم الآن) ، وفى صفحة ٥٦ (**فكر** أنه لم يعد يحتمل هذا البق . **فكر** أنه لابد أن يتوقف الآن . **فكر** هذه هى غزوته الأولى . **فكر** على المحطة سيجد عم عزيز) . اثنتا عشرة مرة فى القصة الواحدة .

وفى قصة «**العيون**» من ذات المجموعة : صفحة ٧٠ (**فكر** أنه سيرقد بينهم غداً أو بعد غد) وفى صفحة ٧١ (**فكر** أن الموت قد غفر له فى نفسه كل ماكان بينهما) . وفى صفحة ٧٣ (**فكر** أن يكتب الآن الأرض لهما) . وفى صفحة ٧ (**فكر** أن يخرج الآن إلى رأس الحارة) .

وفى قصة «**التهمة**» من نفس المجموعة ، صفحة ٨١ (**فكر** أنه لايشعر برغبة فى القراءة للكتب المقررة) . وصفحة ٨٤ (**فكر** أن هذه السكين مخربة ومدمرة) ،(**فكر** ربما استقرت فى روحى) وصفحة ٨٥ (**فكر** وهو يتأمله ، **فكر** أن عالمه مغلق . **فكر** أن يمد يده ويرى مابها . **فكر** أن يأخذ ورقة مالية كبيرة) . وصفحة ٨٩ (**فكر : ماكان ينبغى أن يذكر هذا أيضا . فكر** : لكن المرأة رأته) وصفحة ٩٠ (**فكر** : لم لا يذكر الهنداوى هذه الحقيقة) . وصفحة ١١٩ (**فكرت** أن غرفته هذه فى قلب البيت تماماً) ، (**فكرت** أن لاقيمة لكل ماتملكه القرية) وصفحة ١٤٧ (**فكر** أنه بدلاً من هذه الدهشة فى وجوههم كانوا سيبتسمون **فكر** أنه مايزال ابنهم الشجاع) خمس عشرة مرة . وعلى هذا النحو تجد هذا الفعل فى قصة واحدة هى قصة «**فى زماننا**» ضمن مجموعة [(**زمن الصمت والضباب**) . وعلى سبيل المثال ؛ فإنك لن تفاجأ حين تقرأ هذا الفعل فى صفحات ٦ ، ٧ ، ١١ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٤ ، ٢٥ . ثلاثا وعشرين مرة . ثم أرجو أن تنظر نفس المجموعة صفحات ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٩٦ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٠ [22]

لاأظن أن هذه الشواهد فى حاجة إلى تعليق . وإن كنت أعتذر عن كثرة ماأستشهدت به . وإذا كان القارىء يشعر بضيق من مجرد ذكر هذه النماذج ؛ فما بالنابه وهو يطالعها فى عمل فنى ، لكاتب يملك ناصية اللغة ، كان بإمكانه حذف هذا الفعل تماماً دون أن يحدث أى خلل فى المعنى ، وعند الضرورة القصوى ــ وهى غير واردة ولا احتمال لتوقعها ــ يستطيع الكاتب الحاذق استخدام البديل ؛ باللمحة ، أو بالحركة ، أو بالإيماءة ، أو بالإشارة ، أو بالصورة أو بغير ذلك من الأفعال التى لاتخلو منها اللغة العربية .

إن الغزارة التى تدفق بها الفعل «فكر» ، فضلا عن الإكثار من النعوت ، والأحوال ، وتثبيت حركة الشخصية ؛ كانت جميعاً توزع اهتمام القارىء . إذ يجد القارىء نفسه مشغولا بتتبع هذه الصفة أو ذلك الحال أو الأعداد التى وصل إليها هذا الفعل . واللغة أداة حيوية فى القصة القصيرة . وإذا كان الكاتب مطالباً بأن يكون زاده اللغوى وفيراً ؛ فإنه لابد أن يحاسب حساباً عسيراً عن كيفية استخدامه لهذه الثروة ، وحسن تعامله معها .

● وتحتل **الجزئيات الصغيرة والتفصيلات الكثيرة** جانبا ملحوظاً فى قصص سليمان فياض . سواء أكان ذلك متعلقاً باستطراده فى ذكر أشياء جزئية عن حياة وعلاقات وأخلاقيات شخصيات ثانوية لاتمثل المحور الأساسى فى القصة (وهو ماتجد مثيلاً له فى قصة **«الإنسان والأرض والموت»** مجموعة **«أحزان حزيران»** ص ٤١ . وحديثه عن أبناء الليل وسلوكهم فى قصة **«الغزوة الواحدة بعد الألف»** مجموعة **(العيون)** ص ٢٨) . او بتتبعه توافه الأمور الخاصة بالشخصية المحورية ؛ والتى تدرك أن لاعلاقة لها بالخيط الواحد المؤثر فى القصة . ففى قصة **«التهمة»** يشغل صفحة كاملة من القطع الكبير بما لايفيد ولايثرى وجدان القارىء ، عن كيفية ربط العمامة ، وحبكتها ، وتسويتها ، وتنظيفها[٢٣] وفى قصة **«الضباب»** يقف طويلاً مع الشخصية منذ لحظة يقظتها فى الصباح . ويهتم بالبحث عن الصابون ، وأدوات الحلاقة ، والوقوف أمام المرآة ، ودخول المطبخ ، وإعداد الشاى ، وماشابه ذلك . وقد نعجب إذ نظل أسرى هذه الجزئيات لأربع صفحات كاملة من القطع الكبير[٢٤] .

ومعروف أن كل كلمة يستخدمها فى القصة القصيرة محسوبة عليه . وأن التفاصيل يجب أن ترق هى الأخرى إلى الهدف الرئيسى للقصة . وكل فقرة يلزم فيها أن تتقدم ترتبط بالخيط العام الذى يشد القصة نحو وحدة الأثر والانطباع . ولأن القصة القصيرة مركزة ومكثفة ؛ فإنها تتطلب عناية فائقة خاصة فى كل تفاصيل إنشائها . يجب حذف كل الحشو ، والاستطراد ، والإطناب . وهذه المهمة هنا أهم منها فى الرواية .

توجد جزئيات خاصة بوصف المكان . كالوصف المطول للمحطة فى قصة **«الغزوة الواحدة بعد الألف»** ضمن مجموعة **(العيون)** ، ثم وصف الطريق الذى تسير فيه الشخصية بكل مايحيط بالمكان . وكذا الإحاطة بكل صغيرة وكبيرة تتصل بغرفة الضيافة ، وقاعة الفرن[٢٥] . وفى قصة **«لاأحد»** من قصص نفس المجموعة ، تقرأ له وصفاً ميكانيكيا للقرية : بيوتها ، شوارعها ، غرفها ، مقابرها[٢٦] أما مجموعاته المتقدمة تاريخياً فإنها محشوة بذلك . يأتى ـ بعدئذ ـ احتفاله بعناصر الطبيعة . وهو ملمح فاق فيه الرومانسيين الذين كانوا يحرصون على وصفها ، والتركيز عليها . إنه يلتقط كل نأمة فيها . ويحصى كل عنصر من عناصرها،وقد أتيحت له هذه الفرصة مرات ومرات ، لأن عدداً وافراً من قصصه دار حول الريف ، وفى القرية المصرية . والحق أن موقفه منها لم يكن كموقف الرومانسيين . الرؤية مختلفة ، وأسباب غلبتها فى قصصهم تتباين ـ بطبيعة الحال ـ عن مبررات وجودها فى قصصه . هو كاتب واقعى ، ينظر إليها على أنها كيان مادى خارجى ، ينبغى أن يكون له تجسيده فى الفن .

لكن الموقفين المتعارضين ـ فكرياً وعقدياً وفنياً ـ يقعان فى مزلق واحد ، إذا ماأسرف كاتب القصة القصيرة فى الوقوف إزاء الطبيعة ، بالشكل الذى يثقل كاهل القصة ، ويحول دون استمرار تيار شعورى ووجدانى وفكرى واحد .

فهنا نلاحظ وصفاً دقيقاً مطولاً للأشجار والأنهار والطيور (**«زمن الصمت والضباب» ص ١٠٨**) والبرد ، والرعد ، والعاصفة ، والإعصار (**«أحزان حزيران» ص ٥٧**) ، والبوم ، والضفادع ، والقطط ، والنخيل ، والخفافيش (**«العيون» ص ١٥**) ، وأشجار الكازينو النهرى التى وصفها فى ثلاث صفحات من القطع الكبير (**«زمن الصمت والضباب»** صفحات ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١١») .

ولاتفارق قصصه صورةُ نهر النيل ، إذ لاتخلو منها قصصه . كذلك تثبت لديه صورة المعبر الصغير ، أو الكوبرى الضيق ، الذى يربط بين مزارع القرية وبيوتها ، أو بين قريتين متجاورتين (**وبعدنا الطوفان ، الغريب ، جناح استقبال النساء ، رغيف البتانوهى**) .

وتنسحب رغبة التكديس والإكثار على تعامله مع الشخصيات فى القصة القصيرة . ذلك أنا نلتقى فى كل قصة بعدد لاتحتمله طبيعة القصة القصيرة ـ دون أن تكون هناك حاجة حقيقية ، فنية أو موضوعية . فأنت تعيش فى قصة **«وبعدنا الطوفان»** مع على ، وزوجته ، وممدوح ، وأبيه ، ومنسى ، والشيخ بهلول ، والحاج رجب . بينما مركز الاهتمام هو «على» محور الحدث . وفى قصة **«الغريب»** تلتقى بالغريب ، وعلى ، وأمين ، ومحمود . وفى قصة **«الغزوة الواحدة بعد الألف»** ينفرط العقد حين تواجه : حسن ، ورشاد ، ومحمد بن مصطفى ، وحافظ ، وخال البطل الذى استغرق وصفه صفحة كاملة ، والشيخ حسنين ، والشيخ أحمد ، والشيخ موسى ، والشيخ يوسف ، والشيخ مكنس . وهو يتأمل الشخصية من الخارج ، ويتعامل مع ملامحها الظاهرة ، فى أغلب الأحيان . بل إن دقته فى الوصف المادى للشخصية ، تبلغ حداً يجعله يُعيِّن نوع النسيج الذى صنع منه الثوب الذى ترتديه الشخصية : (**قال الشيخ حسنين المعمم على ثوب بلدى من التيل . قال الشيخ أحمد المطربش على ثوب بلدى من الكشمير . قال الشيخ موسى المعمم أيضا على ثوب بلدى من التيل . قال الشيخ مكنس الذى يضع على رأسه لبدة . نهض الشيخ يوسف بطاقيته المزينة**)[٢٧] . إنه يذكرنا ببلغة المنفلوطى ومحمد عبد الحليم عبد الله وطريقتهما فى الوصف . بيد أن الشىء اللافت للنظر ، أنه يؤلف أسماء الشخصيات تأليفاً يتلاءم مع القضية المطروحة فى القصة ؛ كالغريب ، والبرى ، والبتانوهى . وأنه لايجعل أسماء شخوصه عناوين لقصصه أو لمجموعاته القصصية اللهم إلاّ قصة **«الغريب»** التى يحمل البطل فيها نفس الاسم . وغالباً ماتأتى عناوين القصص تعبيراً عن حالة ، أو عن فعل ما ، أو عن موقف حاضر أو مستقبلى : (وبعدنا **الطوفان ـ عطشان ياصباياً ـ العودة إلى البيت ـ الصوت والصمت ـ صرخة فى واد ـ زيارة فى الليل ـ أحزان حزيران ـ الضباب ـ عندما يلد الرجال**) .

ومما يذكر له أنه يدقق فى انتقاء عناوين مجموعاته القصصية ؛ بحيث يلتقى عنوان المجموعة مع مضمون القصص فيها . أو على الأقل ، مع المناخ العام الذى يسود معظمها . وليس شرطاً أن يكون عنوان المجموعة عنوان إحدى قصصها . مثل **«زمن الصمت والضباب»**.وجدير بالذكر أن قصصها الخمس تعطينا هذا الانطباع . وكذلك الحال بالنسبة لعناوين مجموعاته : **«وبعدنا الطوفان»** ، و **«أحزان حزيران»** و**«العيون»** .

ورغم أن سليمان فياض يتابع حركة العصر من حوله، ويبصر الملامح الدقيقة للتغيير الاجتماعي، ويرى أن الإيقاع الفوري، والانطلاق السريع المحدد نحو الهدف، أهم ما يوصف به القصة القصيرة، فإننا نلاحظ أن الكاتب لا يقيم وزناً لهذه الاعتبارات ولا لظروف القارئ المعاصر، ولا لطبيعة الصراع الدرامي.

فقصصه القصيرة ذات إيقاع بطيء ينتقل بك الكاتب ـ بفتور وبرود وأناة ـ انتقالاً هادئاً من مكان إلى مكان، ومن شخصية إلى أخرى، ومن موقف إلى موقف ثان، وثالث، ومن رأى إلى معلومة وكأنه يعتقد أنه كلما كانت الحركة بطيئة كان هو أكثر قدرة على الإقناع، والتأثير. وعلى هذا فإنك تراه وقد استهدف تأكيد قدرته على التأنى والتأمل. يظل يغزل بمغزله، وعيناه مثبتتان فيه وحده، وكأن شيئاً في العالم لايهمه. إنه يعجبه هذا النهج، ويفضل الأداة التي تسبق اختراع مصانع النسيج الحديثة.

إن ماسبق الإشارة إليه مرتبطاً بالأداة، بالمحسوس، والطبيعة، كان لزاماً أن يقود إلى هذه النتيجة

لذا فإننا لانبالغ حين نرى أنه مهيأ أصلاً لكتابة الرواية القصيرة. وهو النموذج الأمثل المعاصر. إن تصوره للقصة القصيرة بعيد عن مفهومها الدقيق، وتقنيتها المعاصرة.

بل إننا نذهب إلى الاعتقاد بأن الرواد من أمثال محمود طاهر لاشين وأحمد خيرى سعيد ويحيى حقى ومحمود تيمور كانوا أقرب إلى فهم معنى أن تكون القصة قصيرة. ونحن لانستند فى ذلك إلى الحجم أو الطول. وإن كان هذا المعيار ضرورياً في ظل ماتسمح به حركة الحياة ودبيبها، ووسائل الإعلام المتقدمة. ولكننا نضع في الاعتبار: الوحدة، والتناسب، والتكثيف، والتركيز، وإحكام البناء، ودقة الربط بين العناصر، وماشابه ذلك، من بديهيات يفقهها الكاتب المبتدئ.

إنك تقرأ له قصصاً يتجاوز طولها مالايتفق وماهية القصة القصيرة («وبعدنا الطوفان» في ٥٥ ص وقصة «القرين» في ٨٧ ص ـ وقصة «الصورة والظل» في ٤٥ ص ـ وقصة «الفلاح الفصيح» في ٤٦ ص ـ و«كل الملوك يموتون» في ٤٤ ص ـ و«الغريب» في ٣٩ ص ـ و«الإنسان والأرض والموت» في ٣٧ ص من القطع الكبير).

لقد كتب سليمان فياض معظم قصصه في الستينات والسبعينات. وبدأت أولى مجموعاته تصدر في ١٩٦١. بمعنى أنها ظهرت مع ظهور الجيل الفعلي إلى قصر حجم القصة القصيرة. الوعى بالشكل الفنى كان حتمية تفرضها كل العوامل والملابسات التي صحبت نشر قصصه. إذ معه يكتب عدد هائل من الكتاب، يمثلون تيارات مختلفة، ومدارس متباينة في كتابة القصة القصيرة، كل من خلال منطلقه الفكري وعقيدته التي يؤمن بها. ومن ثم كانت العيوب الفنية مجسمة عند البعض، كما كانت جوانب القوة الفنية مشرقة عند البعض الآخر. كما أنه عالج قضايا سبق لها أن عولجت، عند سعد مكاوى ولطفى الخولى وعبد الرحمن الشرقاوى وأحمد رشدى صالح وصلاح حافظ. ناهيك عن يوسف إدريس في (أرخص ليالى) و(جمهورية فرحات) و(النداهة) ومحمود البدوى في (الذئاب الجائعة). بل إن فكرة قصته «الغزوة الواحدة بعد الألف» تناولها محمد أبو المعاطي أبو النجا في روايته (ضد مجهول).

إزاء هذه التحديات، يصبح على الكاتب الذي يتغيا دوراً، أن يخلق عالمه الفني، ويبتكر وسائله الخاصة، ويبدع شكله المتميز، وأسلوبه المتطور الذي يدل عليه، وشخصياته التي تعيش بين الناس، وأفكاره الجديدة التي تحفر لها مجرى عميقا في عقول القراء.

ومع كل هذا فإننا نظلم الكاتب إذا لم نشر إلى بعض القصص القصيرة، التي جهدت في أن تتلافى جوانب القصور من الناحية الفنية. وهي قصص قصيرة ضمتها مجموعته «زمن الصمت والضباب» ١٩٧٤. مثل «في زماننا»، «العربة الرمادية اللون»، «القفص». ثم هناك قصة «لا أحد» ضمن مجموعة «العيون».

نلحظ في كل منها اقترابا من المعنى الحقيقي للقصة القصيرة. وحركة أكثر مسايرة لنبض الواقع والعصر. ولغة سهلة، لدرجة الإقحام لكلمات عامية. وبعض ألفاظ الحضارة الحديثة توضع كما تنطق[٢٨] وتسليطاً للضوء حول شخصية واحدة، أو حدث محدد، أو جزئية أو لمحة، أو فكرة. والأكثر من هذا أننا نتبين تأثراً بالأسلوب السينمائي وكتابة السيناريو.

تصور قصته «في زماننا» فقدان الإحساس بالمسئولية لدى نماذج اختارها الكاتب وأجاد التوفيق بينها. الناس يدركون الخطر، لكنهم لايتقدمون لفعل شيء. وكأنهم جميعاً قد أصيبوا بمرض اللامبالاة، والبلادة، واللا عمل. وقد حبك حدثاً واقعياً، وقدم شخصيات واقعية، من خلال سلوك مقبول، وحركة طبيعية. ومع أنه اختار ثلاث شخصيات، متباينة المستوى الاجتماعي، والفكري، فإنه وفق في ربطها بالقضية المحورية، وفي جعلها تضرب على وتر واحد، وتلتقي عند خطر داهم يحدق بها، دون مبالاة أو حركة. بحيث نشعر ـ في النهاية ـ وكأننا عشنا مع شخصية واحدة في حدث واحد، واقتنعنا بفكرة واحدة وخلف لدينا انطباعاً واحداً. حتى عندما يقتحم على كل شخصية حياتها الخاصة فإنه يلتقط منها مايخدم هدفه، ويلتحم مع بقية الخيوط.

ويلجأ إلى الرمز في قصته «القفص» ليقول لنا إن الناس اعتادوا السجن، حتى ألفوه، ولم يعودوا يرون غيره حقيقة حاضره ومستقبله. وإن أتيحت لهم فرصة التحرر، وممارسة الحرية الفردية، فإنهم يقفون منها موقف الخائف، المتردد. فتكون عودتهم إلى الأقفاص مرة أخرى، لأنها أصبحت مأواهم الطبيعي الذي يستطيعون الحياة فيه.

يتخذ لهذه القصة شكلاً غير ذلك الشكل التقليدي الذي اتبعه في كل قصصه السابقة فهو يجعلها في ست مقاطع. لكل منها عنوان. وفي كل مقطع نلتقي بفكرة، وبشخصية وبموقف، يهيىء لبلورة الفكرة الأم، يؤدي إلى الانطباع الأخير: (السجين اعتاد السجن لذلك سيعود إليه. والعبد ألف عبوديته، لذلك لن يخرج منها. والدينمو مثل دوره كثيرا، حتى نسي نفسه، حتى صار أسيراً للجبن، لذلك لن يكون مدير مصنع. لقد ماتوا. والشاعر لم يكذب)[٢٩]

حواره فى هذه القصة قصير، مدبب، هادف، كلماته سهلة. جمل السرد قصيرة، لايعوق انسيابها لفظ حوشى هنا أو هناك. بدايات فقره تبدو على هذا النحو: (**امتدت يده الضخمة ـ تركزت عين العصفور على يده ـ وجل مفزعاً ـ تراجع إلى الخلف محتمياً بوليفه ـ كفا عن الشدو رتفعت عينا العصفور إلى أعلى اليد ـ عبرت نظرته إلى المعصم، فالساعد، فالعضد. تسلقت الكتف فالعنق ...**)[٣٠] وهكذا يحاول اختيار بدايات جمله، وفقره.

أماً قصة «**العربة الرمادية اللون**» فإنها تصور ضياع حياة الفرد، وسط أشكال من القهر، والتعذيب، والضغوط النفسية، والفوضى. والقتل الرسمى بلا سبب مشروع. ومن غير جريمة مرتكبة. ودون محاكمة. وبلا أدنى حس إنسانى. والقصة تقول ذلك من خلال حادث فردى بسيط، وقع لإنسان عادى «محجوب». ويتخذ الحدث مستويين أحدهما رامز، إذ توحى كلمات النهاية بالحلم. والآخر واقعى؛ لأنه جعلنا نعيش فعلاً واقعياً. فقد اقتيد «محجوب» فى العربة الرمادية اللون، من قِبَل بعض الجنود، الذين كانوا يتسلّون بقضية وقت فراغهم. وعن طريق الحوار، والتلقائية التى يصدر عنها، ومقابلتها بالصرامة التى يتظاهرون بها، يوجهون إليه عشرات التهم؛ ثم يعقدون له محاكمة، ويسحقونه فى النهاية. وخلال عمليات العنف والتدمير التى كانت تمارس ضده، ظل صامتاً؛ وكأنما وجد أن الناس يعيشون فى ضباب، لايقدر الإنسان الفرد فيه الدفاع عن نفسه، ضد عدد لامتناه من صنوف الظلم والقسوة واللاأمان.

القصة التى تروى بضمير المتكلم هى قصة «**لاأحد**». ونحن نادراً مانعثر على مثيلها فى قصصه. وإن كانت هنالك قصة أخرى هى «**الحنين والجبل**» تأتى تالية لهذه القصة ضمن مجموعة «**العيون**» [ص ١٢٩ : ١٣٨]. تروى بضمير المتكلم؛ لكنها تكاد تكون امتداداً للتجربة الخاصة التى تدور حولها قصته «لاأحد». وتجربتها تعد فريدة، جديدة. تجسد غربة إنسان مصرى يعمل مدرساً بالسعودية.

وهو يكثف مشاعره وآلامه وأحاسيسه، بأسلوب بعيد عن العاطفية المسرفة، والرومانسية المريضة. وقد التحمت ذات الكاتب التحاماً قوياً بالموضوع الواقعى الإنسانى العام. كما تمكن من أن يوفر للقصة وحدة زمان، ووحدة شخصية، ووحدة شعور. وإنْ صيغت فى قالب عادى لاتجديد فيه.

ومهما يكن من شىء؛ فإن المحصلة النهائية لمشواره الطويل مع فن القصة القصيرة لاتتناسب ـ بأى حال من الأحوال ـ مع هذا العدد المحدود جداً من القصص الجيدة، التى تتميز شكلاً ومضموناً، من قصصه التقليدية. تلك التى ولدت فى زمان غير زمانها. وقصدت أن تكون فناً أدبياً قصصياً ليس هو فن القصة القصيرة. بل قل إنه الرواية القصيرة، بكل مايحمل هذا المصطلح الأدبى من خصائص فنية؛ وأسس بنائية وروائية. وفى هذه الحال يصبح نقد القصة القصيرة هو المظلوم؛ وليس بعض كتّابها ممّن يدعون أنهم منسيون!

* * *

٣ ـ محمد أو العاطى أبو النجا:

يظل محمد أبو العاطى أبو النجا حريصاً على الاحتفاظ بتوازنه الفكرى بين التيارات والموجات المتلاطمة وبقيمه الريفية وسط ركام من اللا خلق واللاقيم. وبرؤيته الموضوعية لواقع الحياة فى مجتمعه، فى ظل مناخ ثقافى معبأ بادعاءات البطولة والزعامة ممّن لايحسنون إلاّ الكلام. معتمداً فى هذا على أصالة فنية، ومعرفة جيدة بالتراث، وحرص على تحسس نبض الواقع الحى. فهو إنْ اراد أن يطرح فكرة الثورة والثوار، راح ينتقى من تاريخنا النضالى شخصية ثائرة، ليكتب عنها عملاً فنياً حين أصدر رواية فى جزأين (**العودة إلى المنفى**) عن حياة عبد الله النديم وكفاحه. وإذا رغب فى أن يقول رأيه فيما يتعلق بالمرحلة الأولى من ثورة ١٩٥٢، وانعكاسات تلك الفترة على واقع الحياة فى ريفنا المصرى، كتب رواية «**ضد مجهول**» التى نشر الجزء الأول منها فى ديسمبر ١٩٧٤.

ولم تكن تصدر له رواية أو مجموعة قصصية، إلاّ وتتناولها الأقلام فى الصحف اليومية، وفى المجلات الأسبوعية، بالنقد والتحليل. وما أكثر ماكتب عن روايته «**العودة إلى المنفى**». معنى هذا أنه أقل كتاب هذه الحلقة إغفالاً وإهمالاً وله:

(١) «**فتاة فى المدينة**». ١٩٦٠.
(٢) «**الابتسامة الغامضة**» ١٩٦٣.
(٣) «**الناس والحب**» ١٩٦٦».
(٤) «**الوهم والحقيقة**» ١٩٧٤.
(٥) «**الزعيم**» ١٩٨١).

وليس من شك فى أنه أفاد مما كتب عنه بعد صدور مجموعته الأولى من حيث الطول النسبى الذى وسمت به قصصه. وسيطرة الفكرة سيطرة تامة. إذ كان الاعتماد عليها بصفة أساسية ثابتة. ومحاولة تدعيم الفكرة المجردة بعناصر متعددة وجزئيات كثيرة. وقد أفقد هذا قصصه الحيوية والحرارة والتدفق. ومع غلبة الجدل النظرى والمناقشات المنطقية الفلسفية، يختفى الصراع الدرامى. ولمّا كان صوت المفكر العاقل العالم بكل شىء هو الأعلى نبرة فإن «الحوار» بمفهومه الفنى، الذى يساعد على فهم الشخصية، ومعرفة أبعادها النفسية والفكرية والاجتماعية، ودورها فى الحدث، لم يكن له وجود فى قصصه تلك. حاول الكاتب إعادة النظر فيما كتب. وبدأ يخطو خطوات متقدمة. وأصبح تعامله مع «الشكل» الفنى يحظى بمزيد عنايته. واستبدل بوحدة «الفكرة» وحدة «الشعور» والانطباع، وبالطول المسرف القصر المناسب الحتمى. ولم يعد ينظر إلى الشخصية على أنها تمثل «فكرا»، وإنما تعمقها من الداخل؛ لأنها واقع موجود، وليست اختراعاً تقنيا، للاستفادة منه. واحتل الحوار مكانه اللائق فى البناء الفنى للقصة القصيرة عنده. وتنوعت الخبرة، وارتبطت بالشخصية، على اعتبار أنها جزء من كل. كما استندت إلى التجربة العامة التى يطرحها المجتمع؛ فى زمانه؛ ملتحمة بتجربة الكاتب.

وأفاد الكاتب أيضا مما كان يكتب عن غيره . وبخاصة ما كان يكتبه د . محمد مندور ، و د . سهير القلماوى ، و د . عبد القادر القط ، و د . شكرى عياد ، ومحمود أمين العالم ؛ عن أبناء جيله ورفاق الطريق من كتاب القصة القصيرة . وبدا له أن حرية الفنان غير حرية الناقد . والتزام الفنان غير التزام الناقد . الناقد هو المدافع عن قيم العصر . وسلطته هى سلطة الوعى الجمعى أو سلطة القيم العامة . عمله هو عمل القاضى . وهو عمل موضوعى وأخلاق . وكان لزاماً على «محمد أبو المعاطى أبو النجا» أن يتعرف إلى أحكام النقد ومعاييره . وهى أحكام تعرضت لمعاصريه .

ولعله أفاد أيما فائدة ، مما كان يلاحظه هو نفسه من عيوب فنية ترددت فيها قصص صديقه سليمان فياض . فهما ـ كما يقول سليمان فياض ـ قد ارتبطا بصداقة حميمة تعدت حدود المشاركة العادية فى التعلم ، والعمل ، والاهتمام بأمور حياتنا الأدبية والثقافية بشكل عام . ولم يكن يرغب ـ بطبيعة الحال ـ فى أن يغدو نسخة كربونية من صديقه . وإن لم يبتعد عن القرية المصرية ، والريف المصرى ، فى كثير من قصصه القصيرة . وهو مايشارك فيه سليمان فياض وفاروق منيب . وغيرهما من أبناء الفلاحين الذين ارتضوا القصة القصيرة وسيلتهم للتعبير عن قضايا مجتمعهم الذى يعرفونه جيداً ؛ بحكم انعطافهم النفسى والفكرى والبيئى .

والقرية عنده ليست حديثا عن الإقطاع ، والاشتراكية ، والفلاح الثائر ، والصراع حول الأرض والزرع والمياه . كذلك ، فإنها لم تعد معبراً للانطلاق الرومانسى الحالم ، أو مبرراً لإظهار قدرة الكاتب الشعرية والخيالية . وقد وعى الكاتب ذلك ، من قراءته قصص الواقعيين الاشتراكيين من ناحية ، وقصص الرومانسيين من ناحية أخرى . الأولى أغفلت الجانب العاطفى والوجدانى ، والثانية أهملت الكيان المادى الواقعى .

لم ينحز إلى الاتجاه الأول ؛ كما أنه لم يحلق فى آفاق الاتجاه الثانى . وإن كنا نراه قد تأثر إلى حد ما بالواقعية الاشتراكية فى ثلاث قصص قصار نشرت أوائل الستينيات هى : «حق» ، «قرية أم محمد» ، «حادثة الوابور» .

لكنه خشى أن تجرى قصصه كلها فى مجرى واحد ، كانت قد تدفقت فيه مئات القصص القصيرة . فلا يشعر بأنه أتى بجديد . أو بأنه غيرَّ من مساره وتخطى أخطاء المرحلة الأولى . فأى فارق إذن ؟ ! أصبح عليه أن يختار لنفسه طريقاً فنياً يتلاءم وقدراته وقيمة وبخاصة أنه جرّب الانحصار فى بوتقه القضايا الفلسفية ، والكتابة فى ضوء ماتستلزمه الواقعية الاشتراكية . أراد أن يكون متوازناً فى تفكيره ، معتدلاً فى طموحه ، إنساناً فى نظرته إلى الواقع الإنسانى ؛ وبخاصة ذلك الواقع الذى خبره ، وعاش فيه ، واستمد منه تجاربه .

الجانب الشعورى ، من واقع الإنسان ، بكل مايزخر به من اصطراع العواطف ، والقيم ، والأحاسيس ، والانفعالات . الإنسان المصرى فى موقف شعورى ؛ قد يكون موقفاً معقداً مركبا ، وقد يكون موقفا منبسطاً . إنه يركز الضوء فى هذه المواقف ، فى لحظة ما من حياة الإنسان . دون أن يشغل بأسبابها ودوافعها . مع اعتقاده فى أن هذه الأسباب مادية اجتماعية . لكن الأسباب والمبررات لاتشغله بالدرجة الأولى ؛ لأن الأهم هو «**اللحظة الشعورية**» التى انطبعت من الواقع الإنسانى فى نفسه ، وأراد هو أن يطبعها فى نفس القارىء .

هناك ـ إذن ـ واقع مادى اجتماعى مطبوع فى أعماق إنسانٍ ما ، طبع ـ بشكل أو بآخر ـ فى وجدان إنسان ثان «هو الكاتب» ، الذى يستهدف طبع ماانطبع فى نفسه ، مما هو مطبوع فى داخل إنسان ما ، على نفس إنسان ثالث هو «**القارىء**» وهو ينتقى موطن الانفعال والتأثير فيه .

أمّا عن هذا الإنسان الذى تصطرع فى أعماقه تناقضات وصراعات نفسية وشعورية ، فإنه لا يخرج عن كونه معدماً أجيراً يشعر بالحاجة إلى الرحيل ، بعد احساسه بالغربة ، بحثاً عن أمن نفسى ، حتى وإن كان ذلك مع عمال التراحيل[٣١] أو مدرساً فى مدرسة للبنات تؤرقه ابتسامتهن الغامضة التى لايعاقب عليها بالطرد[٣٢] . أو موظف تعذبه ضحكة بريئة من طفلة ساذجة تعمل فى خدمته[٣٣] . أو سيدة معتوهة تحمل طفلها الصغير ، الذى تخشى عليه من حركاتها ، وعنفها ، وانفعالاتها ، وانعكاس ذلك على شعور الناس وأحاسيسهم[٣٤] .

وهو لايبالغ فى اهتمامه باللحظة الشعورية ، ودرجة الانفعال ، بمثل ماكان يفعل فى قصصه التى اعتمدت على «**الفكرة**» ؛ إذ المبالغة فى هذه الحالة تبعده عن الواقع وتغرقه فى الرومانسية والفنتازيا . ولم تعد أية تفاصيل تهمه . ومع أن بعض الجزئيات الصغيرة قد تفيد فى بعض الأحيان ؛ لإلقاء الضوء على ملمح ما ، أو سمة معينة ، أو انطباع بذاته ؛ فإنه لم يستعن بتلك الوسائل المعاونة . إذ كان جل تركيزه فى «**اللحظة الحية**» التى تتكشف من خلالها آلاف الأشياء والإشعاعات . ومنها ، يستطيع القارىء أن يرى الماضى ، وأن يعيش الحاضر ، وأن يتنبأ بالمستقبل .

وقصصه «**فراعان**» و«**لقاء**» و«**زيارة**» و«**الصمت**» و«**سحابة الغبار**» و«**الزيارة**» و«**الابتسامة الغامضة**» و«**الرحيل**» أكبر دليل على ذلك . وعناوين قصصه نابعة مما توحى به هذه «**اللحظة الحية**» . بعيدًا عن اسم الشخصية أو المحور المكانى : **تجربة مع الموت ـ خروج عن الموضوع ـ حق ـ وقت الزوال ـ ذلك الشتاء ـ العودة من المنفى ـ مد البحر ـ الناس والحب** ـ مع تأمل عناوين القصص التى ذكرناها آنفا . فى حين يجعل عنوان المجموعة واحداً من عناوين قصصها . وهو بالتحديد عنوان أول قصة فيها . بعض الكتاب يفضلون وضع القصة التى تحمل المجموعة عنوانها ، فى نهاية المجموعة . ولا أظن أن محمد أبو العاطى أبو النجا قد فعل ذلك عن غير وعى . لابد أنه اختار ما يراه ـ من وجهة نظره الخاصة ـ جيداً ، وقدمه فى الصدارة .

وجملة الابتداء تضعك مباشرة فى «بؤرة» الشعور . ولمّا كان الكاتب محور «الانطباع» ؛ بمعنى أنه يتلقى ، ويوصل ، سلباً وإيجاباً ؛ فإنه أحيانا

يلعب الدور الإيجابى من زاويتين ، الأولى من حيث هو الكاتب ـ الراوى ، والثانية من حيث هو الإنسان الذى انطبع عليه الواقع . وبهذا يكون الجانب الإيجابى أقوى . وحتى لايتحول «الإيجاب» المنحاز له إلى «ذاتية» و«أنا» رومانسية ، فإنه يأخذ فى مزج الأصوات بعضها مع البعض ، لتعطى ـ فى النهاية ـ انسجاماً موسيقياً ، أو لحناً واحداً ، يصعب معه فصل الآلات التى أسهمت فيه

مثال ذلك قصته «الصمت» التى تبدأ هكذا : (**حتى هذه اللحظة لاأدرى كيف حدث ذلك ! كيف ارتفعت يدى لتهوى على وجه «سعدية» فى صفعة حانقة وأنا أصرخ : ـ ألا تكفين لحظة عن هذا الضحك**) . (٣٥)

أولاً : نجد أنفسنا فجأة ، وقد انتابتنا مشاعر وأحاسيس متضاربة ، لانستطيع تحديد لونها وصفاتها . أهى مشاعر ألم ، أم هى تعاطف ، أم تراها مشاعر استهجان ونفور . هل هى «مع» أم أنها «ضد» ؟ ! لاندرى .

ثانيا : هذه «اللحظة» المختارة ، ذات علاقة بما هو «قبل» ـ بالماضى ، وبما هو «الآن» ـ بالحاضر ، وبما قد يأتى فى نهاية القصة «المستقبل» . وفوق أنها تتضمن الأبعاد الثلاثة للزمن ، فإنها تبرز العلاقات المتبادلة بين المشاعر ، والأفكار ، والمواقف . «إنسانة» تصفع «سعدية» على وجهها . و«إنسان» يصفع صارخاً . وعدم الكف عن «الضحك» فيما هو معلن ، سبب حدة العلاقة وتوترها . ومن قبل لم يكن هناك صفع على الوجه ، وإن كان هناك ضحك تصاعد ثم تصاعد حتى وصل إلى «اللحظة» التى نحن فيها .

ثالثاً : الضحك هنا ليس شيئا مادياً أو اجتماعياً . إنه انفعال نفسى ، معلن ، يصحبه تعبير عضوى ظاهر ، بواسطة عضلات الوجه ، أو الصوت الصادر عن الحنجرة ، أو حركات اليد . ولاعلاقة له ـ و الحالة هذه ـ بالمادة والاقتصاد والطبقة الاجتماعية .

رابعاً : هناك واقع انفعالى او شعورى هو «الضحك» ، الصادر عن إنسان واقعى هو «سعدية» . وقد انطبع هذا الواقع الانفعالى على إنسان ثان هو بطل القصة . أدى هذا الانطباع إلى تصرف انفعالى فصفع الإنسان الأول . ونتيجة للحنق ، ثم الصفع ، أصبح الإنسان الثانى يعيش واقعاً شعورياً حقيقياً ، هو الندم والإحساس بعدم الرضا عن سلوكه ، والذهول إزاء ماصدر عنه (حتى هذه اللحظة لاأدرى كيف حدث ذلك !) .

هذه هى البداية القوية المشعة للخيط الانفعالى والشعورى الذى يشد القصة كلها . إن الكلمات الأولى لم تأت عبثاً . لأننا سوف نظل مشدودين وجدانياً ، حتى نهاية القصة .
درجات الانفعال هنا ـ من جانب الإنسان الثانى ـ كانت متباينة المستوى : غيظ ، حنق ، صراخ ، صفع ، ندم .

خامساً : هذا الإنسان الثانى ، الحانق ، الضارب ، النادم ـ من حيث هو إنسان يريد أن يطبع هذه الانفعالات جميعاً عن «ما قبل» اللحظة ، وعن «اللحظة» ، وعن «مابعد» اللحظة ـ من حيث هو الكاتب . ومن هنا كان له صوتان .

فى حين أن «سعدية» كان لها صوت واحد ضعيف . لأن دورها سلبى . تلقت الصفع . وإن كان هذا لايمنع أنها أدت دوراً ايجابياً هو «الضحك» . بل إنه كان دوراً قوياً . وإلاَّ ماترتبت عليه كل تلك الانفعالات . لكننا لم نعش الضحك ولم نشهده . ولادراية لنا بالأسلوب الذى خرج به ، والشكل الذى كان عليه .

لذا كان «الإيجاب» عند الطرف الآخر هو الأغلب . بدأ سلبياً حين كان يتلقى الضحك من الطرف الأول . ثم توسل بعدد من الانفعالات التى ترتبت عليها ـ بعدئذ ـ خطوة إيجابية . وهذا هو الذى جعل الكاتب ، يتخذ من هذا الطرف بديلاً عنه . فيقوم ـ فى نفس الوقت ـ بسرد القصة ، وتصوير الانفعالات ، وتسليط الأضواء على «الداخل» ـ داخل «الشخص الثانى» وليس الطرف الأول «سعدية» . لأن «سعدية» ليست إلاَّ «المثير» ـ كما يقول علماء النفس . أماَّ الاستجابة فإنها مجسدة فى الشخص الثانى . أو إن شئت قلت إنه المحور الوحيد .

وحتى لاتكون له السيطرة التامة ، فينحدر الكاتب إلى قاع الذاتية والشخصانية و«الأنا» ، جهد فى أن ينطلق صوتاهما عن حنجرتين متقاربتين فى الطبقة الصوتية . لايميز بينهما غير خبير دقيق محترف .

فالفقرة التالية مباشرة لجملة الابتداء ، تأتى هكذا : (**لازلت أذكر هذا الوجه ، وجهاً فى الثانية عشرة من العمر ، يميل إلى السمرة ، يغطى نصف جبهته منديل ريفى أزرق ، وتتألق فيه عينان باسمتان دائماً ، وفى لحظة انطفأت ملامح الوجه ، وتحجرت فى العينين الباسمتين نظرة حانقة مذعورة ، لم أقو على مواصلة النظر إليها ، فدخلت حجرتى لأواصل العمل الذى قطعته لأجعل هذه البنت تكف عن هذا الضحك الذى لامعنى له**) (٣٦) .

الصوت الأول يقف عند «دائما» . وهذا هو صوت الإنسان الثانى . تعود به الذاكرة إلى الوراء ، حين أتت هذه الطفلة ، باسمة العينين ، سمراء ، يغطى نصف جبهتها منديل ريفى أزرق . فى تلك اللحظة من «الماضى» تشكلت العلاقة بينه وبينها بعد كلمة «دائما» ينطلق الصوت الثانى ، وهو صوت الكاتب ، وإنْ بدا أن الالتحام بينهما قوى ، لدرجة أن الكاتب لم يضع نقطة ، وإنما وضع فاصلة ، ثم عطف بحرف العطف «الواو» . وكأن سياق الجملة واحد ، وهدفها واحد .

غير أناَّ نلاحظ أنه قد بدأ «الآن» يرصد . ويسجل . من طرف العين التى ترى والعقل الذى يتدبر ، والوعى الذى يحدد : انطفأت ملامح الوجه . تحجرت نظرة حانقة مذعورة ، بالنظر إلى «سعدية» الطرف الأول أو الشخص الأول . ثم لم يقو ـ الشخص الثانى ـ على رؤيتها . دخل حجرته . يعمل ! فالصوت الثانى هنا هو صوت مرافق لسعدية ، والبطل . أعطانا ـ وسوف يستمر فى إعطائنا ـ بعداً زمنياً خاصاً هو «الآن» .

ويعود الصوت الأول إلى قطع اللحظة الحاضرة ؛ ليسترجع بعض مافات : (**لم تكن تلك أول مرة أطلب فيها من «سعدية» أن تكف عن هذه العادة السخيفة منذ أتى بها أبوها من القرية ، لتساعد زوجتى فى أعمال البيت ، وصوت هذه الضحكة الرفيعة المتقطعة يتردد فى أنحاء الشقة ، سواء أكان هناك ما يدعو للضحك أم لا . يكفى أن تقول «سعدية» أى كلام ، ولو كان مجرد رد على سؤال عابر ، حتى تختمه بهذه الضحكة . فى البداية لم نكترث بهذه العادة بل كنا نتسلى بها ، فالبنت فى الحقيقة ذكية ، وعذبة الروح ، وتؤدى مايطلب منها فى مهارة ، وأكثر من ذلك لم نعثر عليها إلاّ بعد مفاوضات عسيرة ، شارك فيها جميع أقاربى فى القرية**)[٣٧]

أبعاد جديدة طفقت تتكشف . «سعدية» تعاون الزوجة فى أعمال البيت . ولم يكن الحصول عليها سهلاً . ومعنى هذا أنه لابد من الحرص الشديد عليها ، وإرضائها . ثم إنها ذات صفات أخلاقية : ماهرة ــ ذكية ــ عذبة الروح ــ خفيفة الظل ــ وهو ماجعلها ضاحكة . إنها لاتضحك لبلاهتها ؛ فهى ذكية . وهى لاتضحك لتدارى كسلها ؛ فهى ماهرة . ولكنها عذبة الروح . وكان هو نفسه يتسلى بضحكها ؛ لأنه عادة لازمتها ، ولأنه ليس مكروهاً ولاعيب فيه .

والصوت الأول لايرتد إلى «الماضى» إلاّ ليزيد «اللحظة» إضاءة وكشفاً . وكى يزداد إيلامه لنفسه ، تجسيداً للندم الذى أمسى فيه . ويتدخل هنا صوت ثانوى يأتى فى ظلال الماضى . هو صوت الأب (وتوصيات أبيها لاتزال ترن فى آذاننا ، وهو يشد بأطراف أصابعه أطراف الطاقية الصوف على رأسه : لولاخاطركم ، ولولا ثقتى فى حسن معاملتكم ، مافرطت فى ابنتى الوحيدة ؛ إننى أتركها أمانة هنا . ويعلم الله أننى مامددت يدى عليها أبداً)[٣٨] .

كل كلمة مدببة تعذبه نفسياً . وهو الذى يستشهد بها ، ويتذكرها ، ولايرد فى ذهنه غيرها . والمسألة إنسانية عاطفية . فالابنة وحيدة والديها . والأب يثق أخلاقيا فيه ، ولايشك فى حسن معاملته لابنته . وهى وديعة ، أمانة ، ينبغى أن يحافظ عليها لتبقى كما هى ، دون إساءة أو تشويه . والأب يعتبر أن إيداعها لديه شىء يبلغ مرتبة التفريط . والأكثر من هذا ، أنه يقسم على شىء مرتبط بالموقف «الآن» . وثيق الصلة باللحظة «الحاضرة» : (يعلم الله أننى مامددت يدى عليها أبداً)

ويتسلل الصوت الثانى الذى يرصد الأشياء الخارجية ، والعلاقات بين «سعدية» وبين ابنة الشخص الثانى ، وبينها وبين المذياع ، وحكاياتها التى حفظتها عن أهل قريتها ، وإجادتها المحاكاة والتقليد ، وتأثيرها القوى فى ابنة العام الرابع . ثم يدخل الصوت الأول مرة أخرى ، محاولاً تبرير تصرفه ، وإرهاصات هذا التصرف قبل : (**كان الضحك وحده هو الشىء الذى يمكن أن أعارضه . وتبقى معارضتى معقولة نوعاً . ولكن تنبيهاتى كلها ذهبت دون جدوى . فقد كانت ضحكاتها لاتنفصل أبداً عن حكاياتها ، ولم يكن هناك مفر من أن تكف عن الحديث والضحك معاً . إذا أصررت على ذلك . وحاولت أن أتناسى الموضوع ، ولكنى كنت أستيقظ أحياناً من النوم أو أتنبه وأنا غارق فى الكتابة على صوت الضحكة الرفيعة المتقطعة فأحس بها تشد أعصابى كأنها صوت مياه تسيل من صنبور تالف دون انقطاع**)[٣٩] .

ولايصمت الصوت الثانى ، صوت «اللحظة» ، «الآن» ، المرافق لكل الأصوات حيناً ، المتميز حيناً ، المعبر عن الصوت العام ، الجمعى ، حيناً . إنه يقتحم العالم الحاضر المضارع ، حتى لاتخلو المساحة للماضى (**وحين تناهى إلى أذنى صوت ضحكتها هذا اليوم ، وكنت غارقاً فى عمل يحتاج إلى هدوء كامل ، لم أستطع أن أمنع نفسى من هذا التصرف الذى لم أتصور يوماً أن أقدم عليه . ومع ذلك فقد رحت بلا شعور أرقب نتيجة هذا التصرف . لقد مضت ساعات ثم مضى يوم كامل دون أن أسمع الضحكة الرفيعة تنطلق فى أرجاء الشقة . بل دون أن أسمع لسعدية صوتاً على الإطلاق ، وفى الحقيقة أننى كنت أعتقد أن حالة الهدوء هذه لايمكن أن تستمر طويلاً ، فمن الصعب أن يتخلى شخص ناضج ، وليس مجرد طفلة ، عن عادة قوية كالضحك أو الثرثرة**)[٤٠] .

ولايتوقف الصوتان عن العزف دون فاصل بينهما ، بانضباط ودقة ؛ بهدف الوصول إلى غاية واحدة ، وتأثير واحد . ولم يسمح بتدخل صوت يحدث نشازاً أو اضطراباً فى اللحن . وبحيث إنك لاتعثر على كلمة وضعت فى غير مكانها الصحيح . حتى لاتقطع ذلك الصمت الذى ران على البيت ، ثم البطل ، فالقصة . أخذ البطل بعينه يسعى لكى يبدأ مع «سعدية» حواراً حقيقياً . وخرج من حجرته يفتش عنها ، فلم يعثر لها على أثر داخل الشقة . لكنه سمع ضحكتها الرفيعة المتقطعة تأتيه من بعيد . كانت «سعدية» تجلس على قاعدة السلم مع زميلة لها .

ويلتقط الصوت الثانى الخيط ليضع النهاية الطبيعية : (**... كانت تثرثر وتمثل برأسها وملامحها ونبرات صوتها الدور الذى تحكيه ، وتنهى كل جزء بضحكتها ، ظللت لحظات مسمراً فى مكانى لاأدرى ماذا أفعل . كان وجه «سعدية» يتألق مرحاً وسعادة ووجه صديقتها يتابعها فى انبهار . كيف يمكن أن يصبح هذا الوجه حين تكتشف وجودى ؟ سوف يتلاشى فى لحظة هذا العالم المرح لو فتحت فمى بكلمة واحده ، كيف يمكن أن تفهم هذه اللعينة أننى لا أريدها أن تكف عن هذه الثرثرة ؟ يجب أن تفهم ولكن كيف ؟ وشعرت للحظات أننى غريب حقاً على عالم هاتين الفتاتين ، وأنه من الخير لى أن أنصرف فى صمت ، مادمت فهمت سر «سعدية» المستغلق ، ولكن عينى خادمة الجيران لمحتانى قبل أن أنصرف ، وظهر على وجهها ماجعل «سعدية» تلتفت خلفها لترانى ..... وخيل إلى أنها تحس مثلى بما فى هذا الموقف من فكاهة ؛ فحين تحولت ابتسامتى الراجية إلى ضحكة من الموقف ، كانت سعدية هى الأخرى تضحك ، وحتى اليوم لاتزال ضحكة سعدية الرفيعة المتقطعة تتردد فى أنحاء شقتنا دون أن تجد من أحد أدنى معارضة**)[٤١] .

هذه هى النهاية . انطلقت البداية من «الضحك» مثيراً للصراع ، وانتهت بالضحك مصيراً ولمّا لم تكن القوى متكافئة بين طرفى الصراع ؛ فإن الكاتب جعله داخلياً نفسياً . كان يجد انعكاسه فيما يرد على لسان الشخص الثانى ، أو فى الصوت الثانى الذى هو الصوت العام . أو فى المونولوج الداخلى الذى كان جزءاً فى النسيج «**سوف يتلاشى فى لحظة هذا العالم المرح لو فتحت فمى بكلمة واحدة ، كيف يمكن أن تفهم هذه**

اللعينة أننى لا أريدها أن تكف عن هذه الثرثرة ؟ يجب أن تفهم ولكن كيف ؟ ! » .

والقصة قصيرة فعلاً تقع فى ست صفحات . وظف لها الكاتب كل مواهبه وأسلحته الفنية . ولايخفى أن هذا المستوى الدقيق يتوفر فى القصص التى ذكرناها له من قبل بالإضافة إلى بعض القصص التى حاول فيها الابتعاد عن الشكل التقليدى المعروف للقصة القصيرة ، مثل **«ذلك الشتاء»** و **«السائل والمسئول»** و **«الزيارة»** و **«الصواب والخطأ»** . **وهو حريص على أن يحدد للقصة محاور ، يضع لكل محور منها عنواناً . كأن يضع للأولى عناوين : المقدمة ، والبداية ، والنهاية . والبداية ليست غير النهاية الفنية . بينما النهاية هى التى لم تحدث بعد على المستوى الخارجى الواقعى .**

فى القصة الثانية يختار عناوين **«الثرثرة»** و **«الاستطلاع»** و **«الحلم»** .

بينما يضيف فى قصة **«الزيارة»** صوتاً أشبه بصوت الكورس ؛ إلى جانب صوت الراوى الأصلى للقصة ـ الكاتب ؛ وصوت «أمين» البطل ، وصوت فتوح ، وعزيزة والمنهراوى . وكل صوت من هذه الأصوات له نغمته الخاصة به جداً ، المصبوغة بصبغة المنطلق الذى ينطلق منه . لكن هذا الصوت الجديد ، يختلف عن كل الأصوات ، ومن بينها صوت الكاتب الذى يصور الموقف ويرصد العناصر الداخلة فيه . هو صوت أقوى ، وأكثر جرأة ، ووضوحاً ، وفهماً لكل الأسرار .

وقد منح الكاتب هذا الصوت شخصيته المستقلة ؛ بهذه الصفات التى نلمسها ، وبكونه وضعه بين قوسين كبيرين ، تمييزاً له من السرد والوصف والحوار : **(فتوح يتجاوز الدفاع إلى الاتهام ومع أن أمين لم يكن يجب أن ينصب نفسه قاضياً إلاّ أنه لم يسترح لتلميح فتوح)** ؛ **(وجه فتوح يزداد جموداً وغموضاً رغم ذرات الدقيق ، ولايزال يملك المبادرة وجعبته ملأى بالمفاجآت ويبدو أن المرء ليس حراً حتى فى أن يعطى نقوده لمن يشاء ، ولابد أن يدفع ثمن تسرعه والحقيقة قد تلمح وسط الأكاذيب ، وليبارك الله فى نوبات الغضب)** ؛ **(المسافة بين أولاد الحرام وأولاد الحلال تختفى ، وتختفى أيضا بين الحقيقة والزيف ، ولاتتسع إلاّ بينه وبين الأولاد وكيف يمكن أن يتحقق من شىء كهذا إلاّ بسؤال الناس حيث للحقيقة الواحدة ألف وجه وألف لسان)**[٤٢] .

هناك اثنتا عشرة فقرة تسير على هذا النمط .

ويستعير الكاتب أسلوب ألف ليلة وليلة فى قصة «الصواب والخطأ» . وقد استعان بهذه الطريقة كى يهيىء المناخ للرمز ، وللخيال ، ولشاعرية اللغة . بمعنى أنه اجتهد فى أن يكون لكل قصة منطقها الداخلى الخاص بها ، الملائم لموضعها ، ولبنائها الفنى .

ولايفرض الكاتب وجود الطبيعة المادى على القصة دون داع . وموقفه منها كموقفه من الوجود الخارجى لكل عناصره وعالمه المكتظ . إنه يختلف عن سليمان فياص فى نظرته للطبيعة ، وللكائنات الخارجية بصفة عامة . فى بعض قصصه يبدو للبعض عند الوهلة الأولى ، أنه يرصد العناصر المادية الخارجية . لكن الحقيقة غير ذلك . إذ إنه يبدأ بنفاذ هذه العناصر إلى داخله ، ثم يصهرها ، ويذيبها فى بؤرة شعور الشخصية من الأعماق . ولايفكر فى ضبطها ورصدها وإثبات كينونتها .

بقدر ماتحتل جزءاً من الحالة الشعورية والوجدانية التى تمر بها الشخصية . وخير دليل على ذلك بداية قصته **«مد البحر»** . وفيها يتناول الواقع الخارجى تناولاً مختلفاً عن ذلك الذى يجمد بهذا الواقع ، ولايحظى منه إلاّ بمجرد التسجيل . والقارىء ـ فى هذه القصة ـ لاتهمه معرفة إذا كانت الصورة حقيقية أم لا . موجودة بالفعل أم متخيلة بالفن . وليس من مهمته إحصاء كل الأشياء التى ذكرها الكاتب ، كالمحطة والقطار والبيوت والشوارع والألوان وحقول البرسيم والقمح . إذ قصاراه أن ينفعل بما تنفعل به الشخصية . وينطبع فى وجدانه ماانطبع فى نفس الشخصية . ولايفوتنا أن القطار ، والمحطة ، والنافذة ، والحقول ، ذات صلة وثيقة باللحظة الشعورية التى يقدمها الكاتب . إذ هى طرف فى العلاقة التى تربط البطل «سامى» بـ «عايدة» . وابتعاد كل الأشياء التى كانت مهاداً للعلاقة بينهما ، مرتبط بابتعادها هى الأخرى . حيث تغرب عن عالمه ، فينتشر الضباب والسحاب والدخان ، فى أنحاء هذا العالم .

ومحمد أبو العاطى أبو النجا حدّد موقفه من لغة الحوار منذ البداية فهى عامية فنية حين تكون العامية ضرورية . وهى عربية سليمة سهلة ، عندما تكون العربية هى الوسيلة الوحيدة الممكنة .

وهو لم يستفد من الأساليب الحديثة فى السيناريو والقطع السينائى ، كما أفاد زميله سليمان فياض . ذلك أنه لايشغل طويلاً بالصور الخارجية والحركة الظاهرية ؛ فما يزال معتمدا على الصراع النفسى الداخلى ، ومايضطرب فى حنايا الصدور ، وفى أعماق النفس البشرية . ومن ثم فإن الحركة الداخلية ، والاصطراع الخفى غير المنظور هما صاحبا الاعتبار الأول والأخير .

وليس معنى هذا أنه يهرع إلى الشواذ ، أو المعقدين سيكلوجيا ؛ لأننا سبق أن ذكرنا أنه يقدم الواقع الإنسانى العادى .

وإذاكنا قد لاحظنا فى دراستنا السابقة لقصصه التى نشرت فى أوائل الستينات ، أنه جمع بين تأثره بمحمود البدوى وبيوسف إدريس . فإننا نؤكد هنا أنه استطاع أخيراً أن يتخلص من إشعاعات يوسف إدريس الفنية . واقترب من فن محمود البدوى حتى أشرف على محاذاته . وذلك حين استهدف تحقيق وحدة شعورية انطباعية ليس غير . وعندما احترم الشكل القصصى القصير . ولمّا تعامل مع الأعماق ، ووصف المشاعر والخلجات الإنسانية . وحين تجنب ـ واعيا ـ الخطابية والمباشرة . وحين توسل بلغة عربية مصفاة نقية ، لاهى لغة المعاجم والقواميس اللغوية القديمة ؛ ولاهى لغة الشعراء الرومانسيين . ولمّا احتمى بالفن وحده . رافضاً منطق الحزبية الضيقة . والشللية السخيفة . والأخلاقيات الهابطة . والمصالح المادية المتبادلة . أى عندما ارتضى لنفسه ، ولفنه ، الاعتدال ، والتوازن .

* * *

وتبقى الدعوة مفتوحة للدارسين والباحثين والنقاد ؛ كى يتناولوا بالنقد والتحليل عدداً آخر من كتاب هذه الحلقة المفقودة . بل إن الوعد قائم بصدق ، أن أواصل دراستهم ، منفردين أو مجتمعين ، فى هذه المجلة

أو فى غيرها ، كما سبق أن وقفت عند غيرهم . ويظل هذا المقال . محاولة للاقتراب من صورة البناء الفنى فى القصة القصيرة عند بعض كتاب هذه الحلقة . مستندة إلى النصوص وحدها . مبدية بعض الأحكام هنا أو هناك . قد يتفق البعض حولها ، وقد يختلف آخرون بسببها . وهى بذلك تكون قد حققت بعض أغراضها ، وقصاراها أنها تجاوزت مرحلة إطلاق كلمات العطف والإشفاق التى تتدفق عندما يذكر هؤلاء المنسيون أو المظلومون !

* * *

• هوامش

(١) «القصة القصيرة ـ دراسة ومختارات» ـ د. الطاهر أحمد مكى ـ دار المعارف ـ ط١ ـ ١٩٧٧

(٢) «القصة القصيرة» ـ د. سيد حامد النساج ـ دار المعارف ١٩٧٨ ـ ص ٥٣

(٣) (أ) عبد الفتاح رزق وبداية اللعبة الفنية ـ مجلة (فصول) العدد ٢ ـ يناير ١٩٨١ ـ ص ٢٥٦
(ب) الأعمى والذئب واللقاء المستحيل ـ مجلة (فصول) العدد ٣ ـ ابريل ١٩٨١ ـ ص ٢٦٧
(جـ) الحزن الشفاف فى قصص فاروق منيب ـ مجلة (القصة) العدد ٣٢ ـ ابريل ١٩٨٢ ـ ص ٧
(د) أحمد عادل فى قصصه القصيرة ـ مجلة (القصة) العدد ٣٣ ـ يوليو ١٩٨٢ ـ ص ٣٤

(٤) بعد أن أصدرت كتابى (تطور فن القصة القصيرة فى مصر) ١٩٦٨ ، ثم (اتجاهات القصة المصرية القصيرة) ١٩٧٨ تصورت أن من سيأتى بعدى من النقاد والدارسين سوف يكتبون عن أسماء جديدة ، ونتاج قصصى جديد . لكنى أزعم أن عدداً كبيراً داروا حول الكتابين السابقين . ومنهم من نقل عنهما نقلاً حرفياً ، دون الإشارة إلى أى منهما ضمن المصادر والمراجع . وهناك من حوّروا فى بعض الفصول ، وقدموها على أنها مقالات منفصلة عن هذا الأديب أو ذاك ، ممّن وقفت عندهم الدراستان . والأكثر من ذلك مدعاة للدهشة ؛ أن ينقل الواحد منهم ماأوردته فى (دليل القصة المصرية القصيرة) إحصاء لنتاج هذا الكاتب فى مجلات وصحف ودوريات متناثرة ؛ وكأنه هو الذى أحصى ، واطلع ، دون أن يكلف نفسه مجرد ذكر المصدر. وليس عيباً علمياً على الإطلاق . إنما العيب كل العيب فى إغفال المصدر إنها أزمة فى الأخلاق العامة .

(٥) أنظر

Studies in the Short Stories. Adrian H. Jaffe Virgil Scott. Copyright C. U. S. A. 1950. p. 3.

و«القصة القصيرة» ـ د. سيد حامد النساج ـ دار المعارف ١٩٧٨ ـ ص ٢٦

(٦) «الجبل الأسود» ـ الكتاب الماسى ـ العدد ٤٦ ـ الدار القومية للطباعة والنشر ص ٢٩

(٧) نفس المصدر ـ ص ٥٠

(٨) انظر وصفه لشارع السد فى «ابن العالم» قصة «فى شارع السد» ص ٩٨ . ووصفه للقرية المصرية فى «فى ضوء القمر» التى تدور معظم قصصها فى الريف المصرى . ووصفه محل البقالة فى «ابتسامة الرجل الكئيب» ص ٧٦ من مجموعة «الجبل الأسود» وغيرها .

(٩) «فى ضوء القمر» ـ صفحات ٢٦ ، ٢٧ ، ٧٣ ، ٨٩ ، ٨٢ ، ٩٢ ، ٩٤ ، ١٠٦

(١٠) «الجبل الأسود» ـ صفحات ١١١ ، ١١٥ ، ١٢٧ .

(١١) «بحر الذنوب» ـ صفحة ٥٥

(١٢) «فى ضوء القمر» ـ صفحات ٩٢ ، ٩٧ ، ١٠٧ ، ١١٠ ، ١٢٥ ، ١٢٧ ، ١٣٤ ، ١٣٦ ، ١٤٠ ، ١٤٤ ، ١٦ ، ١٧ .

(١٣) أنظر مجلة (القصة) العدد ٣٢ ـ ابريل ١٩٨٢ ـ ص ٧.

(١٤) مجلة «الهلال» العدد الخاص بالقصة القصيرة الصادر فى أغسطس ١٩٦٩ ، مقال (أربعون عاماً مع القصة) لسليمان فياض .

(١٥) نشرت له قصة (موت عامل مطبعة) مجلة الفكر المعاصر ـ العدد الأول ـ مايو ١٩٧٩ ـ ص ٥٣ ـ وقد سبق لنفس القصة أن نشرت بعنوان (وفاة عامل مطبعة) فى مجلة «الأقلام» العراقية ـ عدد يوليو ١٩٧٨ ـ ص ٨٦

(١٦) زمن الصمت والضباب ـ دار الآداب ـ بيروت ١٩٧٤ صفحات : ٣٣ ، ٣٨ ، ٧٨ ، ١٠٨ .

(١٧) نفس المصدر ـ صفحات ٥ ، ٧ ، ٦٨

(١٨) طبعة وزارة المعارف العمومية ـ الجزء الثانى ـ ص٧٨٦ ، ص٧٨٧

(١٩) «وبعدنا الطوفان» ـ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٨ ـ ص ١٤٧

(٢٠) «أحزان حزيران» ـ دار الآداب ـ بيروت ١٩٦٩ ـ ص ٥٦

(٢١) «العيون» ـ دار الآداب ـ بيروت ١٩٧٤ ـ ص ١٤١

(٢٢) «زمن الصمت والضباب» ـ دار الآداب ـ بيروت ١٩٧٤

(٢٣) «العيون» ـ دار الآداب ـ بيروت ١٩٧٤ ـ ص ٨٢

(٢٤) «زمن الصمت والضباب» ـ دار الآداب ـ بيروت ١٩٧٤ صفحات ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥

(٢٥) «العيون» ـ صفحات ٧ ، ٩ ، ١٤ ، ١٦

(٢٦) المصدر نفسه صفحة ١١٠ ، ١١١

(٢٧) قصة «الغزوة الواحدة بعد الألف» ـ مجموعة (العيون) ص ٣٧ .

(٢٨) الكومودينو ـ الأتوبيس ـ سوستة الجاكتة ـ طظ ـ الكازينو ـ الأسبرو ـ المترو ـ الفريجيدير ـ الفراخ ... كل هذه الألفاظ فى قصة «فى زماننا» .

(٢٩) «زمن الصمت والضباب» ـ دار الآداب ـ بيروت ١٩٧٤ ـ ص ٨٧

(٣٠) نفس المصدر ص ٧١

(٣١) انظر قصته «الرحيل» مجموعة (الابتسامة الغامضة) ١٩٦٣ ـ ص ٧٢

(٣٢) المصدر نفسه صفحة ٦ .

(٣٣) قصة «الصمت» مجموعة (الناس والحب) ١٩٦٦ ـ ص ٣٧

(٣٤) قصة «سحابة الغبار» مجموعة (الابتسامة الغامضة) ص ١٤ .

(٣٥) مجموعة «الناس والحب» ـ دار الآداب ـ بيروت ١٩٧٣ ـ ص ٣٧

(٣٦) المصدر نفسه ـ ص ٣٧

(٣٧) المصدر نفسه ـ ص ٣٧

(٣٨) المصدر نفسه ـ ص ٣٧

(٣٩) المصدر نفسه ـ ص ٣٧

(٤٠) المصدر نفسه ـ ص ٣٩

(٤١) المصدر نفسه ـ ص٤٢ ، ص ٤٣

(٤٢) انظر القصة ضمن مجموعة (الوهم والحقيقة) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ ص ٤٤ : ٧٣

(٤٣) «اتجاهات القصة المصرية القصيرة» ـ د. سيد حامد النساج ـ دار المعارف ١٩٧٨ ص ٣٣٩ ـ ٣٤٤

مشاهد من

ساحة القصة القصيرة في السبعينات

إدوار الخراط

بداءةً ، تقترح هذه النظرة إلى معالمَ معينةٍ فى ساحة القصة القصيرة المصرية فى أثناء السبعينيات ، افتراضاتٍ منهجيةً ، يمكن أن نوردها بأكبر قدر من الإيجاز ، على النحو التالى :

إن النّص القصصى وحدة بنائية وعضوية ، وله علاقاته الداخلية ، وأنه بالتالى كائن له استقلاله ، وتفرده ، وخصوصيته ، ومن الممكن ـ إذا لم يكن ضروريا ـ أن تُفَض أسراره من داخله .

ومع ذلك ، فهو ليس عالما مغلقا على ذاته ، مصمتا ومسدودا فى أسوار إطاره النصّى ، بل هو عالم مفتوح له علاقاته المرجعية الهامة التى من وظيفتها أن تفتح منافذ من الضوء على النص ، وهى علاقات تتراوح من موقعه فى فَلَك النصوص الأخرى للكاتب ، وتشكّله من خلال تطور العمل القصصى كله لهذا الكاتب ، إلى موقعه من الوعى الاجتماعى بما يحمل من عوامل معقدة ومتشابكة ومتحركة .

إن الكتابة l'écriture ليست قيمة شكلية فقط ، بل هى أساسا قيمة دلالية ، وأن الدوالّ هنا ـ بدءا من نوع نسيج الكلمات ، وتركيب الجملة ، وسياق الألفاظ ، ومحدوديّة أو ثراء القاموس المستخدم .. إلى آخره .. ، بل اختيار الأماكن والأسماء والأزمان القصصية وتحديدها أو تجهيلها ، لا من حيث إنها موضوع أو مادة للعمل القصصى ، بل من حيث إنها اختيارات « نصية » (أو « شكلية » فى سياق آخر) تشير إلى القصد القصصى ـ سواء كان واعيا أو غير واع

إن مجموع التغيرات والتطورات وتراكمها ، وتفاعلها ، فى الكتابة القصصية ، على النحو الذى أجملناه ، فى حقبة معينة ، يشكل تيارا يمكن أن نسميه حساسية جديدة .

وإذا كان من الصعب ، ومن غير الضرورى أيضا ، أن تُفصَل هذه الحساسية الجديدة عن التغيرات والتطورات التى تطرأ فى هذه الحقبة على بنية العلاقات الاجتماعية ، وعلى الوعى الفردى والاجتماعى بها فإن تغيُّر هذه الأواصر الاجتماعية بذاته لايؤدى ، من خلال علاقة عِلّية وحتمية ، إلى تغير الحساسية الفنية والقصصية بالتالى ، ومن ثم فهو ليس وحده تفسيرا مستغرقا ، أى أن للطاقة الإبداعية للكاتب الفردى دورا خاصيا ومؤثرا ، وأن للعملية الفنية سرها المتميز الذى يمكن أن تُجْتاب أنحاؤه ، دون أن تستباح تماما حتى آخر مداها ، باستخدام الافتراضات السيكلوجية والبيولوجية والعودة إلى مراجع تكوُّن الوعى الفردى للكاتب وتركيبته الاجتماعية والنفسية ! وإن هذا السر ، فى النهاية سيظل مستغلقا ، إلى حد محسوس ، بعد استنفاد كل ما يمكن أن تقدمه هذه الافتراضات من حلول . أى أن ظهور ورسوخ حساسية جديدة فى الفن ـ مهما كانت أصوله فى التراث الثقافى الأدبى والإيديولوجى ، ومهما كانت علاقته بالتغيّر الاجتماعى والوعى بهذا التغيّر ـ ليس مشروطاً بهذا التراث أو بهذا التغير ، ومن الممكن أن يكون طفرة فى المزاج الإبداعى لحقبة من الزمن ، وتطورا داخليا فى فلك عملية الإبداع الفنى نفسه ، بقوانينها الداخلية الخاصة .

ولذلك ، فإن تطور هذه الحساسية لا يحدده ولا يقطعه زمن محدد من ناحية : ولا يستلزم تواصل الأجيال ، وتراكم الخبرة على نحو

ميكانيكي . إن افتراض الطفرة يعني أن فكرة الأجيال ليست معيارا ضروريا ، وعلى سبيل المثال يمكن أن نجد «للحساسية الجديدة» فى القصة القصيرة فى السبعينيات - إذا سلمنا بوجودها - أصولا كامنة ومؤثرة فى الأربعينيات وإن كانت قد توارت ، وخفتت فى الخمسينيات ، ثم تحددت قسماتها فى الستينيات ، وهكذا ، مما قد يتطلب أبحاثا تكرّس نفسها لا ستقصاء هذا التأصيل ، على مستويات مختلفة ومتضافرة من البحث من حيث الظاهرة الاجتماعية ، أو طرائق الكتابة ، أو موضوعات - تيمات - العمل الفنى ، وهكذا .

هذه الافتراضات ، إذن ، هى التى وجهت نظرتنا إلى أعمال معينة فى القصة القصيرة المصرية فى أثناء السبعينيات ، ولكن الأمانة تقتضى أن يُلحق الكاتب هذه الافتراضات ببيان أولوياته ، أفضلياته ، أو انحيازاته - كيفما آثرت - فى هذا الفن الذى يستهويه ويستغرقه ممارسةً ومتابعةً منذ أوائل تشكُّل وعيه بنفسه وبعالمه ، **ويستطيع الكاتب أن يوجز «قانون الإيمان» الذى يعتنقه فى هذا المجال بأن القصة القصيرة - والعمل الفنى بعامة - ليس أساساً أداة تسلية ولا دعوة ولا فلسفة** ؛ ومن الضرورى أن نحدد ذلك من البداية ، لأن القصة القصيرة بالذات شكل مخادع ومراوغ جدا من أشكال الفن ، وهى فى فترة معينة ، سرعان ما تصبح صناعة استهلاكية على قدر كبير من الرواج ومحلا للطلب الجماهيرى الواسع ، هذا إلى أنها قد اتُخذت مطية سهلة - فيما يبدو وللوهلة الأولى - لأنواع من الخطابة بالمعنَى الأصلى للكلمة ، الخطابة الاجتماعية و«الأخلاقية» والفلسفية والشعرية وهكذا، ومهما نظرنا فى إمكانية ارتباط العمل الفنى بالإيديولوجية (وهو قطعا موضع نظر ، ومن الصعب نفى هذا الارتباط بداءةً وكقضية مسلم بها) ، إلا أنها استخدمت ومازالت تستخدم ، أكثر مما ينبغى بكثير ، أداةً إيديولوجية صريحة مباشرة ، وبذلك استحالت إلى نوع آخر من أنواع «الخطاب» يتردد الكاتب كثيرا أن يُدرجه فى سلك العمل الفنى ، كما يراه . **وهذه العقيدة النقدية - أو الانحياز النقدى - هو الذى أملى الافتراضات التى بدأت بها ، إذ يرى الكاتب أن العمل الفنى - والقصة القصيرة على الأخص - ليست «شريحة من الحياة» (الحياة شىء والعمل الفنى - داخل الحياة - شىء آخر ، أليس هذا بديهيا ؟) وليست «انعكاسا» للمجتمع ، ولا حتى «انعكاسا» لوعى الكاتب (لماذا انعكاس ؟ أليست «فعلا» قائما برأسه ؟) ولكنها ، على وجه أخص ، ليست «مَكْنة» صغيرة مصنوعة محكمة التركيب ، تدور تروسها الصغيرة فى قنواتها وتدق وتسقط فى اللحظة المناسبة فى مجراها الأخير المعد لها سلفا فى «لحظة تنوير» كأنها من عمل الحواة المهرة وبخفة اليد الخادعة ، (حتى لو كانت «لحظة تنوير» معكوسة تغيّر من كل السياق وتلقى عليه حزمة ضوء مفاجئة غير متوقعة كما تذهب إليه بعض طرائق التحديث الأخيرة).**

وانحياز هذا الكاتب يأتى ضد الكفاءة المفرطة فى الصنعة ، والحذق فى التركيب ، فلعل الشرخ الدقيق فى الصنعة ، والشق الصغير فى البناء ، هو كمال الصنعة وتمام الفن . الشىء المدور المصقول المغلق بإحكام على ذاته آلىٌّ جداً ، وهو - بحكم تقييمى مسبق ولكنه ، فيما أرجو ، مدعوم بالاستقراء والتأمل الصّبور - منافٍ لما هو جوهرىٌّ فى الناس من أشواق وصبوات تستعصى على التصنيع والتقنين والمَيْكنة . وتحت هذا النمط تندرج منتجات «القصة القصيرة» الاستهلاكية .

وقبل ذلك كله فليست القصة القصيرة الآن ، فى عقيدة الكاتب ، تقليدية ، فقد استُنفِذت هذه الكتابة وأُنهكت حتى الموت والجفاف الأخير .

وهذا كله ، بالبداهة ، لا يُسقِط «مشروعية» منتجات الأعمال «الفنية» أو «شبه - الفنية» التى تلبىّ احتياجاتٍ عريضة لتزجية الفراغ بالتسلية ، وإرضاء الضمير بالاستماع للدعوة ، وإشباع الفضول بتتبع الصنعة وهكذا ، ولكنها مشروعية تندرج فى سياق آخر تماما .

عقيدة الكاتب إذن هى أن القصة القصيرة - فى التحليل الأخير - صياغة للسعى نحو المعرفة ، ونحو التواصل فى هذه المعرفة : تشكيل لإدراكٍ مشترك وكامن لأهوال الحياة والموت ومتعاتها ، بنية متعيّنة لأسئلة وأشواق إجابتها فى السؤال نفسه ، وتحققها فى التوق نفسه ، أى أنها صياغة للسعى نحو المستحيل بكل ما هو فى طوع الإمكان ، بل بما يتجاوز الإمكان بشرط التعريف - إن صح هذا التعبير - ففيها إذن مسحة من عمل النبوءة بالمعنى الأشمل أى بمعنى الرؤيا ، والعرفان ، فى هذا العصر الذى تطغى فيه «رسالة» الإعلام ، و «معرفة» التخصص ، وفى هذه البقعة من الأرض التى تختلط فيها الرؤية ، وتضطرب بل تضطرم «المعارف» . وإذا كانت الصياغة - والتشكيل والبنية شخصيّة بالضرورة ، وإذا كان إيقاعها ونسيجها ذاتيا بالضرورة ، فإنها بالضرورة أيضا تقع فيما يمكن أن نسميه «منطقةً ما بين الذاتيات» ، سواء على الصعيد الاجتماعى ، أو على صعيد المعرفة .

على ضوء هذه المجموعة من الافتراضات ، والعقائد التى أملتها ، اختطت هذه المقالة لنفسها خطة محددة : هى أن تتجه فقط نحو الأعمال التى يمكن أن ينطبق عليها مجموع هذه الاختبارات النقدية ، فى مجملها ، مما لا يمس من «قيمة» قدر كبير من القصص القصيرة المنتمية إلى «ثقافة فرعية» أخرى ، قائمة ؛ وأنْ تتناول من هذه الأعمال ما كتبه ما يمكن أن نسميه - على نحو عام وبافتراضٍ آخر عامّ - جيل السبعينيات ، وبمعيار عمليّ أكثر تحديدا ، ما كتبه كتاب تتراوح أعمارهم حول نقطة الثلاثين أو أقل من الأربعين على أى حال ، وظهرت كتاباتهم فى هذا العقد السبعينى وحتى أوائل الثمانينيات ولست أسلم ، بأى شكل ، بصحة هذا المعيار العملى على أى حال، فلعل من افتراضات الكاتب أن مجموعة الكُتّاب الذين صُهِرت كتاباتهم ورسخت أقدامهم فى الستينيات ، وخاصة حول مجلة «٦٨» المعروفة - وأوضح الأسماء هنا هى يحيى الطاهر عبد الله وبهاء طاهر وإبراهيم أصلان ، ومحمد البساطى ، ومحمد مبروك ، وجميل عطية إبراهيم ، وإبراهيم عبد العاطى (وجمال الغيطانى ويوسف القعيد فى حدود معينة) وهكذا ، ومن قَبْلهم كما هو معروف : **يوسف الشاروفى** (إلى حد ما) والكاتب فى الخمسينيّات - هم الذين تبلورت على أيديهم تلك الحساسية الجديدة بكل مروحة ألوانها ، وقد واصلوا رحلتهم بإنجازات هامة فى هذا المجال بالتحديد ، فى أثناء السبعينيات .

وقد كان من الصعب ، لأسباب عملية بحتة أن تتناول هذه المقالة أعمالهم - أيضا - فى تلك الفترة .

إذن ، فإن المرجع الاجتماعى العام لوعى هؤلاء الكتاب من جيل السبعينيات هو المناخ الذى لا أجد بأسا - بل قد يكون مفيدا - أن نذكر به : كانت هذه حقبة هزيمة الآمال الكبيرة ، وعقابيل تمزيق الذات الجماعية عقب انحسار هذه الآمال ، والتضاد الجارح بين الشعارات المجلجلة والتحقيقات المحدودة والمشروطة ، واختراق الهزيمة بكسر مجيد ولكنه مؤقت ومعلّق ، ثم اقتحام «القيم» الاستهلاكية والطفيلية ، واستيلاء فئة «الكومبرادور» على منهج «الانفتاح» الذى كان قد قدم ويعاد تقديمه الآن - على أسس مختلفة: الإنتاجية وتوطين التكنولوجية ؛ وسيادة الإعلام - والعمل الاجتماعى أساسا - المقنّن والموجَّه إلى قنوات مخطط لها ومتضادة مع المحاور الاجتماعية فى الحقبة السابقة فى حين بهتت مثلا كلمة «الاشتراكية» ومفهومها - أيا كان هذا المفهوم على أى حال (وتعدلت عدة مرات حتى أوشكت فى نهاية العقد أن تصبح سيئة السمعة) ، وتمكّن البروقراطية . وهى حقبة هجرة أو خروج أو نزيف المثقفين المصريين أولاً ثم قطاعات هامة من «العمالة» المصرية حتى غلب عليها توصيف «سلعة التصدير» إلى جانب انها النواة المخُصبة فى الخارج العربى والعالمى على السواء ، وهى حقبة أزمة الهوية المصرية وتجدد البحث عن مقوماتها - وهى أزمة حقيقية ومبررة فى النهاية - بعض النظر عن جانبٍ ما من الافتعال والتدخل المخطَّط المفترض . وهى حقبة تضخم الغيبيات واللواذ بمقولات متوهَّمة عن الماضى وعن السلفية النموذجية ، شديدة السذاجة وشديدة التدمير - وهى حقبة استشراء التضخم وتفشى الغلاء الساحق والدخول الثابتة وتورم الثروات المشبوهة . وهى حقبة انفجارات من العنف الوسيطىّ لها رصيد من مسلّمات مطلقة . وعلى الرغم من تذبذب ممارسات ديمقراطيةٍ محددة ومحدودة فهى حقبة استمرار غياب المثقفين - وإليهم ينتمى وعى هؤلاء الكتاب - عن مواقع إعلان القرار وليس فقط مواقع اتخاذ القرار ؛ بما صاحب ذلك كله من ازدواجية سلم القيم القائمة ، على كل المستويات ، وتفتت القيم الألفية السائدة باقتحام المنتجات الأخيرة «للتكنولوجيا» دون أصولها ، وهكذا إلى آخر معالم الصورة التى مازالت ماثلة فى الأذهان .

بهذه الافتراضات ، والاختيارات ، والتحديدات للمرجع الاجتماعى التى أخشى أن تكون ، على اقتضابها ، قد طالت أكثر مما يتيح المجال ، يمكن أن نبدأ - بقدر ما يستطيع الكاتب - فى تبيّن قسمات هذه الحساسية الفنية الجديدة كما تبدو من خلال أعمال معينة لكتاب معينين من «جيل السبعينيات» ، فى اتجاه الملامح الفردية والسمات العامة على التوازى .

والتسلسل الأبجدى - على الألف باء - خطةٌ تعدل غيرها من الخطط فى هذا التناول الذى لا يعنى - كثيرا - «بالقيم» وإصدار «الأحكام» ، على أى حال .

لعل **إبراهيم عبد المجيد** من الكتاب القلائل الذين يمكن أن تكون كتاباتهم محلا لدراسة «معملية» فى الأساليب «الحديثة» ، فهو منذ أن كتب «حلم يقظة بعد رحلة القمر»[1] حتى «القنفذ»[2] قد جرب يده عَبْر هذه الطرائق التكنيكية ، وتراوحَ بينها على طول فترة التكون والتشكل هذه . نراه فى القصة الأولى يصب موضوعا (تيمة) تقليديا فى شكل يستوحى المنحى الذى كان ومازال شائعا ورائجا عند شداة الكتاب :

تجاور «التقليدى» فى الخطاب مع «الطليعى» ، التعليق السردى وتهويمات مقتطَعة من «تيار الوعى» الداخلى ، وجهة النظر الموضوعية الخارجية للكاتب المحيط العالم بكل شىء والسقوط فجأة فى حلم يقظة موضوعٍ على قاعدة التجسيم كأنه واقعة أوحادثة . لا يأتى افتقار القصة إلى الإقناع من مجرد بساطة واصطناع التيمة - موظف مهدد بالطرد من بيته لأنه لم يدفع الايجار - الخط الذى استُهلك كتابةً - يحلم - وهو يستمع إلى محاضرة عن الدعوة للادخار وتنوع الأوعية الادخارية - بأنه رائد فضاء يجمع الذهب - من على سطح القمر - بكلتا يديه : **«ذهب ، ذهب وغبار كثير ، معلهش تبق تنظفه الولية»** ، بل يتأتى من تراوح الصياغات الكتابية وتجاورها دون إشباع لأيٍ منها ، ودون أن تنصهر فى وحدةٍ أو تناغم كتابىٍ ما ، ويتأتى أيضا من محاولة تبرير حلم اليقظة وتسبيبه سردياً بأن **«أمريكا طالعة القمر وروسيا ، وسايبين الأرض .. لازم فيه فوق دهب»** .. وهكذا ..

وهو فى **«صوت السقوط»** يلجأ إلى تكنيك الحوار - أساسا - بين «شخصيتين، على مجرى الحوار العبثى المقتطع من سياقه الذى يحاول شاعرية ما : **«يرفع أثقال همومه .. يستقطر الغضب العاصف .. يستدعى إرادات العذاب . نبوية بنت إبليس ... شاهيناز المكتنزة الردفين السابحة النظرات** .. » هذه التكوينات المقصود بها أن تكون شاعرية وتجريدية تظل مع الكاتب فترة طويلة حتى يتخلص منها فى قصصه الأخيرة . ففى **«شمس الظهيرة»**[3] تبدأ القصة : «تطاوعنى قدماى يدفعها أتون الوجه المراق ! » (علامة التعجب من عند القصاص نفسه) وفيها «الشمس تابع مقينت وموت معلق» «فرن فى داخلك يغلى كبركان أرعن» وهنا أيضا تتجاور الصيغ الشاعرية و لصيغ البلاغية : «تكلم ياوجه أبى الجامد .. أمتأمل أنت أم آسف ؟ أم لعلك مت من زمن .. تكلم بحكمة السنين التى استنطقت بها جذور الجرانيت » .. إلى آخره .

أهمية هذه القصة أنها - فيما أعرف - أول محاولة له لارتياد مناطق جديدة إلى حد ما وغير مألوفة تماما ، من الحساسية القصصية ، وميزة إبراهيم عبد المجيد - يشاركه فيها ، ويوغل ، **محسن يونس** ، على الأخص ، وآخرون ، إنه يقيم مشهده خارج المشاهد التى استغرقت كتابةً بين شوارع المدن وحوارى القاهرة ومكاتبها ومقاهيها وغيطان القرى .. إلى آخره ، والموقع هنا هو فيما يبدو ، فليس مسمّى ، ملاحات الإسكندرية التى تقع - وهذا أساسىّ - عَبْر إدراك العمال الصعايدة وعائلاتهم وقد حملوا كل تقاليد وعيهم بالشرف والثأر للعرض إلى بيئةٍ بطبيعتها معادية لهذه التقاليد : «حجرتنا بالنهار يدخلها أغراب» .. «نحن غير موجودين» .. لقد «متنا» .. ثم ينتهى الحوار المقطوع الذى يدور من جانب واحد ، لتدخل الكتابةَ فجأة فى غور عمران - البطل - «لنستجلب صقور الثأر تحلق فوق الماء المهزوم . أنا عمران يا أبى ! ..

آه .. لماذا غاصت ساقاى وحدى حتى الركب ! » والقصد القصصى هنا واضح وقريب ولكن هذه الكتابة « الشاعرية » التلوين لانفى ولا يمكن أن تنى بهذا القصد فهو ـ من ناحية ـ إدانة لقيم تقليدية من قهر المواضعات القديمة فى موقع لا يمكن أن يتفق معه ، وهو ـ من ناحية أخرى ـ تعاطف معلَن عنه من الكاتب مع كلٍ من القاتل المضطر ـ ببطولةٍ هو مقسور عليها ـ إلى إنفاذ طقوس الثأر ومع ضحية هذه الطقوس ، وفيها صدى طفيف من فيدرا القديمة موضوعةً فى سياق الصعيد ، محبوبةً من الأب والأخ ولكنها تذهب قرباناً لقدر اجتماعى لا يقاوم . إن صرامة التيمة وصلابتها لا يمكن أن تؤتى أثرها ، لا يمكن أن « تفعل » (إن صحت هذه الكلمة) عبر التهويمات الخفيفة الشاعرية .

« مواقع » الحساسية القصصية عند إبراهيم عبد المجيد هى ما يسترعى أول انتباه : ملاحات الإسكندرية ، « مزلقانات » السكة الحديد النائية المعزولة فى « **الرجل الذى يهوى قهر العربات** »[٤] « **والشجرة والعصافير** »[٥] والمستشفى فى المدينة العربية فى الخليج ، على الأرجح ، حيث يقيم مصرى مهاجر للعمل مع باكستانىّ فى « اليوم الأول »[٦] والترسانة البحرية فى ميناء من موانينا غير مسمّى فى « **التدشين** »[٧] والبيوت المنعزلة فى ضواحٍ مقفرة فى « **بيت وحيد** »[٨] « **والقنفذ** »[٩] . ولكن أهمية « الموقع » ممتزجا بالوعى ليست فى جدّة الديكور الخارجى ، ومفاجآته ، بل هى أساسا فى صياغة هذا الموقع ممتزجاً بالوعى الذى يخامر القصة ، أو مأخوذاً عَبْر هذا الوعى ، ومتناقضاً مع العناصر أو المعطيات الأولية لهذا الوعى ، كما شاهدنا فى « **شمس الظهيرة** » وكما يتأكد ويرسخ على خبرة الكاتب ونضج ممارسته ، فى قصصه الأخيرة .

وسوف يخلص الكاتب ، فيما بعد ، من الخطابية فى « **تعليقات عن الحرب** »[١٠] و « **الرغبة فى الاختفاء** »[١١] بما تنطوى عليه الخطابية من حيل سردية قريبة المتناول لتقسيم الأحداث وتعليلها ، واقتباسات من رصيد قراءات متنوعة ، وتحشية هوامش ، وتوثيق تواريخ ، وحوار مقطوع يأتى من طرف واحد ، وتغريب فى السرد العبثى : « اتسعت ابتسامته .. رأى الناس مزدحمين حول جثته الباسمة » ، أى من طرائق التكنيك المسمى بالحديث والذى أوشك أن يصبح ـ كما هو معروف ـ تقليديا وقالبيا .

وسوف يمر من خلال فترة من الصياغة التعبيرية الحادة فى « **الموت فى أربع حكايات** »[١٢] مثلا ، حيث نجد التشويه الصياغى المتعمَّد ، المؤثر ، للأحداث والصور ، تتابع الجمل القصيرة جدا ، حذف حروف العطف وأسماء الوصل ، إغفال تشخيص الحوار ، استدراكات وتلاحقات الصور بطريقة التقطيع والتركيب السينمائى فى صور مقربة جدا إلى حد الانبعاج والتضخم الشائه وأخيرا النهاية المفروضة التى تكررت عن الكاتب ، النجوى الداخلية للبطل الذى مات ـ قُتِل هنا ـ تُنْقَل إلينا ـ بعد الفعل ـ لحظة موته ، على غرار المصطلح القصصى القديم المقلِق ، لا لأنه مصطلح غير « واقعى » ـ المصطلحات كلها لا صلة بينها والإقناع « الواقعى » ـ ولكن ، أساسا ، لأنه غير ضرورى ومتزيِّد به .

نرى فى القصص الثلاثة الأخيرة التى نتناولها هنا ، وصولا ـ فى النهاية ، بعد لأى ـ إلى صياغةٍ متسقة وإلى رؤيةٍ محددة وغير مترهلة ، سقطت الزوائد « الشاعرية » وصفا الشعر المخامِر وأُحكم التكنيك ، وجاء قدر ضرورى من التمكن فى الصنعة كان مفتقدا . (ليست هذه أحكاما بل توصيفات) .

وما من كبير جدوى فى « حكاية » موضوعات القصص الثلاثة : « **بيت وحيد** » حيث يطل البطل من شقته فى بيت يبدو كما لو كان غير مأهول بالسكان ولا بالزمن نفسه ـ وإن كان الواضح أن الزمن هو « الآن » الاجتماعى الراهن ـ على مغامراتٍ شبه جنسية تدور فى عمارة مواجهة محددةً بدقة « جغرافية » شديدة ، بينما بواب العمارة موصد عليه ـ طيلة ثلاثة سنوات ؟ ـ يقوم بوظيفة حارس غائب بل محبوس . و « **القنفذ** » حيث يقرر البطل « بعد عمل عشر سنوات كموظف حكومى لا قيمة له فى مكتب مزدحم » .. « أن ينظف الدنيا » ، بتربية القنافذ فى فيلاً منعزلة ونائية ثم إطلاقها على أكوام القذارة فى المدينة الكبيرة ، فهذا هو دوره واختياره العظيم ، كرجل عظيم . ولكنه بعد ترتيبات حريصة جدا وعناء تفصيلىٍ يحسب لكل شىء حسابا ، يجد فى اللحظة الحاسمة أن الأقفاص التىّ أعدها ـ كقذائف ضد الفساد والقذارة والتحلل ـ خاوية جميعا ، وليس فى أىٍ منها إلا قنفذ واحد ميّت . ولكنه « لم ييئس » وتنتهى القصة بموقف عملى يفكر فيه بحلٍ مشكلة العربة « نصف النقل » التى حملت هذه الأقفاص ، ومن المتوقع والمتسق مع نفسه أن يكون الحل غير قائم .

فى « **المسفَّر** »[١٣] نجد رجلا له وظيفة غريبة هى السفر فوق سطوح القطارات ـ جيئة وذهابا ـ ليتعقب اللصوص والدخلاء ، عبر عشرين عاما من كل الحروب . وهو يصادف ، مرة واحدة ، امرأة كأنها حلم : « لم تكن قاسية ، لكنها أبدا لم تكن فى متناول يده » .

فى هذه القصص مناخ عبثىّ لا تخطئه العين ، ولكنها عبثية لا تنتهى إلى اللامبالاة ، واليأس ، والعقم ، الصياغة والتيمة هنا متضافرتان لكى تُثْقَل ـ برهافة وعلى استخفاء ، كما ينبغى ـ رسالةُ رفضٍ واحتجاج على الإطار « الاجتماعى » الذى تدور داخله القصة ـ فى عالمها الخاص ـ وفى علاقاتها الواضحة بالوضع الاجتماعى الخارجى عنها فى الوقت نفسه . ورسالة الرفض تحمل فى داخلها عنصرى السلب والإيجاب ، معا . والتكنيك العبثى المألوف يجرى بسلاسة ورقة . وهو مقنع ـ فى داخل المصطلح ـ فلم تعد حيل التفسير السردية ضرورية ، ولكن تفاصيل الواقعة العبثية ، على العكس ، معنى بها جدا ، مهمة لأنها تقع على التقاطع بين « الواقع والوعى » ، والكتابة قد أصبحت قاطعة ومضيئة بنورها الداخلى المتأتى عن اختيار زاهد ورقيق للكلام والحوار ، والتراوح بين مواقع أو وجهات النظر الداخلية والخارجية أصبح سلسًا متناغما .

والمفردات الأساسية ، فى هذه القصص ، حركية . يمكننا أن نستشف ذلك فى استخدامه عناصر متحركة بطبيعتها : القطارات ، عربات النقل ، السيارات ، الأتوبيسات ، الطائرة .. وهكذا ، ولكن الأهم فى هذا أن الجملة عنده جملة فعلية ، متحركة تدور وتنتقل عبر الأفعال التى تَسلُس له فى مساراتها دون عوائق صلبة ، دون قيام

الأسماء ـ أسماء الجوامد أو الأشخاص ـ حواجز أو سدود ، فأسماؤه أساسا أدوات «للحركة ، و حضورها مرتبط بالانتقال ، والصيرورة ، وجُمله الفعلية جملٌ مفصلية ، تترابط بوصلات مألوفة معروفة : «حين » «الظرفية » ، «لأن» السببية ، «رغم » الاعتراضية ، «لكن » الاستدراكية وهكذا . وهو يؤثر أيضا فعل «صار » الذى يندر استخدامه فى لغة القص الجارية الآن ، لهذا كله فى التحليل الدلالى قيمته الظاهرة .

فى قصته الأخيرة «الشجرة والعصافير » غير المنشورة عودة إلى منطقة يعرفها الكاتب معرفة جيدة ، ويثرينا بها ، هذا العالم الذى له موقعه من مزلقان سكة حديد وعلى مفترق عدة طرق : الشوق إلى «قيم » قديمة بمعنى أنها قائمة ، واقتحام «قيم » آلية وجامدة وكاسحة ، والعصافير ـ على أنها صيغة قريبة جدا وسهلة إلا أنها هنا ناعمة الاندماج فى بنية القصة كلها .

وإذا كان مما يسترعى النظر أن الطفولة عند إبراهيم عبد المجيد عالم مفقود تماماً ، لدينا ، فليس فى كل ما عرفته له من قصص قصيرة فقرة واحدة ترجع إلى هذا العالم الذى يستهوى معظم كتاب القصة القصيرة عندنا ، فإن الأشواق إلى الطفولة الريفية يبدو غلاّبا ، بل هو المناخ السائد فى القصص القصيرة التى كتبها جار النبى الحلو . من بين خمس عشرة قصة أعرفها للكاتب ، تدور تسع قصص فى قلب هذه الأشواق الطفلية ، وتتخذها بؤرة لها ، وتحوم قصتان حول تُخُوم هذا العالم وكأنها قد فطمت عنه لتوها ، وليست له إلا قصتان فقط تقعان فى فَلَك الكبار حقا ، وقصة هى أمثولة ، أما القصة الباقية فكأنها محكيّة بعينى طفل ، ولهذا تفصيله بالطبع .

هذا «المشهد » الطفولى المتكرر مأخوذ فى ضوء ريفى مخفف شفاف له غنائيته الخاصة ، وهو مشهدُ حنينٍ إلى ريف الطفولة ـ أو طفولة ريفية مصفاة ، وتتقطر بنوع من العاطفية المنغَّمة التى تخلو من الصلابة والقسوة والقبح ـ وكلها مقومات لا يمكن أن تنفصل عن عالم الطفولة وإلا غامرنا بالوقوع فى زيف معين ـ حتى لتشفى أن تكون ، أحيانا ، عواطفية صراحا وإن لم تسقط تماما فى ميوعتها وتهدلها .

وينحو الكاتب ، صراحة أو على استخفاء ، منحى ضرب الأمثولة وإقامة المقابلة «المجازية » المباشرة ، التى وإن كانت لا تضع لك أحد طرفى المجاز موضع التقرير الفج إلا أنها تضعه ، بوضوح ، بأكثر بكثير مما يريح البناء القصصى ، بل تصل هذه المقابلة المجازية إلى حد إثقال القصة بعبء ينوء بها ، بلا ضرورة ، كما يحدث فى كل من «النباح »[١٤] و«الخنازير »[١٥] والعنوان وحده هنا حِمْل على القصة . «النباح » أمثولة قوية على التمرد ضد القهر والتشوّه ، وهناك كلبان فى غاية الشراسة والضراوة يُرهبان الناس فى الحارة كلها ، ويهددان ما هو طيب وجميل ، ويسوقها كسيح عاتٍ يفرض بهما سطوته حتى ينبرى لهذا كله فتى واحد بطولى : «مد يده .. التمعت سكين حادة ، التمعت بشدة » فإذا بالعجوز المقهور «يزعق ويدمع فرحا » والفتاة المهانة «قد عادت .. مشرقة الوجه فرحة » ، «وقال سعيد بثقة » فى النهاية «اقتحموا الدار بلا خوف . هكذا قال وابتسم » كل قاموس القصة هنا لامع «بشدة ـ وهو ما ينطبق على كل قصصه بحدودٍ متفاوتة ـ والأبيض يقابل الأسود بقوة ، هذه هى القصة ـ الأمثولة التى كأنها محكية بعينى طفل .

ولا تخرج «الخنازير » عن هذا المنحى فى ضرب الأمثولة إلا بقدر أكبر من غنى المفردات القصصية ، واقترابٍ أوثق من غنائية الكاتب الكامنة والماثلة ، وما زالت الشخوص والمشاهد أشبه بالنماذج المثالية منها بالتحديدات العينية ، فالسماء «زرقاء صافية » و «العجوزات نحيلات طيبات » والزوجات الفلاحات «نحيفات يغربلن القمح » وهكذا وهكذا . وهناك صيغة تعديد الأدوات الريفية بمجرد تسميتها ، والاستعارات المتكررة المغلقة على ذاتها ، كأنها أشياء صلبة لا تتفتح بإشعاعها على مناخ المشهد كله ، «الوردة البيضاء » استعارة ماتنى تتردد فى قصص الكاتب ولكنها تتردد ، فقط ، ولا تستطيع أن تخلق لنفسها تساوقات وإشعاعات وتناغمات تعطيها وجوداً يرف بحياته ، و «النخلة » تقف أيضا هنا ـ كما تقف فى قصص أخرى ـ استعارةً كان ينبغى أن تكون حية ، متخلقة ، وبالتالى غنية بالإيحاءات ، ثم تهجم الخنازير ، استعارة أخرى شديدة الوضوح وشديدة القرب ، ومن ثم فهى شديدة الهزيمة لنفسها ، لا تنتهى إلى شىء : «تجمعت الحيوانات المخيفة برؤوسها المخروطية الشكل .. تجمعت .. زعقت .. نزلت النهر . صرخ الجميع فى هلع : النهر .. داست السمك الفضى » ـ مرة أخرى وأخرى استعارة متكررة مسدودة ـ «وأتلفت الوردة الصغيرة البيضاء .. صرخوا ، تراجعوا .. دخلوا البيوت » «ماتت الصرخات فى الحلق .. وارتجفت البيوت » هذه كتابة تهزم نفسها بنفسها .

فإذا فرغنا من هاتين الحكايتين الأمثوليتين ، فلابد أن نتوقف عند قصتى الكبار البعيدتين عن عالم الطفولة الريفى المتغنَّى به والذى يستهوى الكاتب و «الجريدة »[١٦] قصة موظف على المعاش يعيش فى داره التى هى «بباب واحد .. حجرة واحدة » على قراءة الجريدة ، صفحة صفحة وحرفا بحرف ، ويموت فى وحشة شيخوخته وحده ، بين أهرامات من الجرائد ، ولم تعد حياته ولا موته كلها وكلاهما ، إلا بعُدْين من أبعاد الجريدة ، حتى يجده الجيران «ممددا على السرير ميتا » .. «وهالهم منظر الجرائد العديدة » .. «وعلى الحائط شرائط طويلة من نعى صفحات الوفيات .. شرائط طويلة وصور كئيبة .. وصرخ الناس رعبا حينما رأوا .. الفئران تمرق من بين أرجلهم فى فزع » . مازالت لغة الاستعارة ـ مقبولة إلى حد ما ولكن ليست شديدة الرهافة على أى حال ـ هى لغة القص . أما «الحارس » وهى غير منشورة ، فقصة تخرج عن المدار الذى نعرفه فى قصص الكاتب الأخرى ، وهى تجربته الوحيدة التى أعرفها فى لغة السرد التقليدية الواقعية ، والقصد فيها موفىً به وفاء واضحا : اهتزاز حافز الحياة ، عن طريق المرأة التى ليست جنسا صرفا ولا عطفا خالصا مع ذلك ، بل فيها نوع من الرحمة يتساوق مع أقراص «الرحمة والنور » . فى قلب مقبرةٍ يتخذها داراً له حارس للمقابر ، اختار بنفسه هذه الوظيفة . للقصة فى تيمتها ولغتها رقة خاصة . اختفت الألفاظ «القوية » والاستعارات الناتئة المقتحمة . وهبطت نغمة الغنائية دون أن تختفى . وتراوحت طرائق السرد التقليدية من حوار وحكى وتوصيف ، فى مجرى هادىء ، بل جاءت نغمة منقذة ومحببة ، فى وسط

المقابر ، نغمةُ الدعاية والمقدرة على السخرية العطوف بالذات وبالآخرين وبالمصير المخوف .

ومن قصص «الكبار» أيضا قصة لها قصد يمكن أن يوصف بأنه مجرد تأثير محزن مثير للرثاء ، وليس مأساويا أو فاجعا . «**دائما الموت**»(١٧) قصة عامل النسيج الذى يهاجر إلى مدينة عربية بحثا عن التلفزيون الملون والمسجل والبوتاجاز والفساتين وقمصان النوم لامرأته الجشعة ومفرش السرير والخلاط .. الخ وعلى الرغم من الحيل الأسلوبية التى يتفنن بها الكتّاب المحدثون : التقطيع ، ودفع عناوين الفصول والفقرات «**رسالة إلى صديق**» ، «**قالت الزوجة**» ، «**حارة العمرى**» وهكذا فالقصة تجرى المجرى التقليدى الذى عرفناه فى عشرات من حكايات الخمسينيات ، هى تعليق على ظاهرة اجتماعية ، مجرد ، وخارجى .

عندما يدخل الكاتب أرض «**الكبار**» لايجد إلا طرقا مطروقةً من زمان .

وفى «زينه» تذهب الأم الريفية لتدفع «المصاريف» لابنها فى المدرسة ، والموضوع وإن كان مستنفدا إلا أن التركيبة حاذقة ماكرة ومؤثرة عاطفيا حتى إن غضبت لأنك قد تأثرت ، كما تغضب لأن عينيك تغرورقان بدمع عاطفى وأنت تشاهد فيلما «مؤثرا» ، تغضب لأنك فى الواقع خدعت بحيلة «سنتمنتالية» سهلة . ولكن القصة ينقذها التوحد الكامل مع البطلة المؤثرة ، الأم الريفية التى لا تؤخذ بمقدرة المحاكاة الكاملة من وجهة نظرٍ «سياحية» ، من جانب الكتاب الريفيين من أهل المدن ، الذين بعد بهم العهد بطفولتهم ، هذا كاتب مازال يحيا ـ قصصياً ـ فى بؤرة طفولته حقا ، وتنقذ القصة أيضا سلامة نغمة الحوار ، هذا عنصر لا عاطفية فيه ولا تقليد ، بل «صادق» فى صياغته ، ومن ثم مكتمل بذاته .

على أن الجسم القصصى الكبير للكاتب هو على وجه التحديد تلك النوستالجيا الطفلية لفجر حياةٍ ريفية كأنه لم يحدث قط ، بعاطفيته المحسوسة ، بدءاً من «**الشط**» أول ما قرأت له حتى «**الموت والعصافير**»(١٨) التى تنقل مناخ الريف إلى حجرة فوق بيت فى المدينة ، وعندما يموت الأب ، ويدفن «تزقزق العصافير بشدة» .

فى «**الشط**» يمكن أن نرى بوضوح خصائص البدايات فى اكتشاف هذا المشهد الريفى الغنائى الطفولى : التكرار النصى ، وتراخى البناء (ليس البناء دائريا ، كما يبدو أنه المقصود بل هو مجرد ترادف أو تردد) وأخيرا النهاية المحبوكة أكثر مما ينبغى . سوف نرى فى هذا المشهد القصصى فيما بعد ، كثيراً ، عناصر أمنا الغولة ، والجنية التى تغوى الرجال وتأخذهم تحت الماء ، والكتّاب وشيخه ، والسوق الريفى وما يناط به من آمال وما يسفر عنه من خيبات ، والجدة أو الأم ـ دائما مهشمة أو مريضة أو منهارة ، والأب الصابر المنكوب ، والبنت الصغيرة التى كأنها حلم ، والأولاد فى لعبهم على مجارى الماء والغيطان والأجران .

فى قصص المشهد الطفولى إذن : «**الشونة**»(١٩) «**وهذا يوم طيب للحياة**»(٢٠) «**وعيدان التيل الجافة**»(٢١) «**وزينه**»(٢٢) و «**القبيح والوردة**»(٢٣) و «**شجرة الرمان**»(٢٤) و «**قرط فضى صغير**»(٢٥) و «**التابع والحصان**»(٢٦) تنويعات على نغم أساسىّ واحد : التوق الطفولى للعودة إلى هذا المشهد ، حيث الأحزان والمتاعب بل المحن قد صُفيت من حدتها ومباشرتها وأفرغ منها ثقلها عن طريق النص الشاعرى الذى لا يتورع عن استخدام صيغ التعجب والتفضيل ، والنجوى الداخلية المتجهة للذات أو للغير ، وإدخال التفصيلات الأرضية الواقعية ، والتطعيم بجمل الحوار الريفى القصيرة ، ثم التأثيرات العاطفية المدروسة والمدسوسة بإحكام وقوة ، واللجوءإلى الأليجورية الصريحة فى «الوردة البيضاء» أو «الحصان» أو «العصافير» أو «السمك الفضى» أو «النخلة» استعارات تجريدية تقوم مقام معانٍ مجردة ، وليست حضورا قصصيا يبتعث هذه الدلالات بقوة تخلقه .

واتساقاً مع غنائية الكاتب وعاطفيته،فإن العلاقة بين الطفل الماثل دائما فى بؤرة المشهد والأب أو السلف لا تأتى قط فى سياق القهر الأبوى ، أو السطوة السلفية ، حتى فى غمار الأزمة فى هذه العلاقة ، إستعاض الكاتب بهذه العلاقة القهرية بطبيعتها حيلة سردية هى أقرب إلى الحيلة العصابية نفسها . (ليست عصابية ، بداهة ، لأنها مصاغة قصصيا) وهى تهشيم الأب ـ أو الجدة أو الأم ـ وإسقاطه ، عوضا عن الطفل نفسه ، فى هوة العجز وقلّة الحيلة ، بينما للطفل قدرات وطموحات وتحققات تقرب من الخارق (المعجزة ، الفعل ، يصدر عن الطفل أساساً لا عن السلف) والحلم يتجسد ويظهر وينكسر حاجز الواقع [انظر «التابع والحصان» على الأخص] .

وحتى فى «**قرط فضىّ صغير**» ، وهى قصة محكمة من حيث صياغتها ولوعتها على السواء ، فإن الولد هو الذى يحطم القسر المفروض عليه من والديه (بأن يكون بنتا خوفا من الحسد ، والموت فى الظاهر وتأكيداً للعلاقة الأوديبية الكامنة فى جوف العمل القصصى) الطفل يتجاوز مرحلة التثبيت الأوديبية التى يتوحد بأمه عَبْر القرط الفضى الصغير الذى لم يعد ـ هنا ـ مجرد استعارة جامدة معتمة بل صياغة مضيئة نفاذة فى كل حنايا العمل القصصى وتعرجاته . وعندما «**وقف الولد شاف .. وراءه البيوت والنهر والإبل والنخيل والقباب نظر فى عين الشمس ، لم يجفل ، فقالت له سر الحياة : إذا توالدت الأسماك ، وأنجبت هاجر للخليل ، وسقط الندى ، وخرج يونس من بطن الحوت .. أمسك بالقرط الذى أحبه ، قال فى وجد : أحب نقوشه .. فى أذن الولد قرط ، ومنقوش على القرط رجل ، والرجل يمسك رمحا ..**» لقد كسر الطفل الطوق الأوديبى أخيرا ، وشمخ برمحه ، فى شاعرية مقتصدة فعالة .

وعلى حين يتراوح معظم كتاب هذا الجيل بين الكتابات المختلفة ، تقليدية ومحدثة ومضطربة تأخذ من الجانبين بطرف أو أطراف ، فإن **عبده جبير** من القلائل ـ أو لعله أحد اثنين ـ من الذين وجدوا طريقهم ، من البداية ، وأخلصوا لهذا الطريق جهدهم . ومن الممكن أن نقول ، باطمئنان ، إنه كاتب محدث ، وطليعى ، بدءًا من مغامراته الأولى غير المنشورة حتى آخر قصصه القصيرة ـ ومروراً بروايته الملحوظة «تحريك القلب» .

وإذا كان صحيحاً أن الاختيار الغالب لجيل السبعينيات ـ وللحساسية التى يخصصها هذا الجيل فى مناطق معينة ـ هو نفى الحبكة التقليدية ، والتقليل كثيرا ، وعن عمد ، من شأن الحدث القصصى والتشخيص السيكلوجى ، والتوضع الاجتماعى فإن عبده جبير من أكثر رُصفائه ولاءً لهذا الاختيار ، وتماسكاً فى الالتزام به .

وفى الفصيل ـ أو الفلك ـ الأول من قصصه سمات مشتركة بدأ منها ، وتمرس بها ، وتخلص منها بسرعةٍ أيضا . ولا معدى ـ فيما أظن ـ عن أن «نلخص» هذه القصص وأن نستخلص قسماتها ، حتى نخلص منها ـ نحن كذلك ـ بسرعة . ولهذا العرض السريع ـ فيما أرجو ـ أهمية فى تتبع مسار الكاتب .

فى «**الممر والفندق**» غير المنشورة يحكى الرواى بضمير المتكلم قصة سفره ، وخروجه من بلدته ، ونزوله من القطار ـ بعد خطفات عبثية عابرة ـ ثم انتقاله إلى فندق هادىء سوف نعرف أنه لا يوجد غيره فى المدينة ، يمر فيه ، قبل أن يعبر إلى حجرته ، باستجوابٍ دقيق ، ويوضَع تحت اختبارات صارمة ، ويخضع لتعليمات قاسية ، ثم يدير المفتاح إلى غرفته ـ بعد «ممر معتم وضيق» يسمع فيه أصوات تراتيل «**فتحتُ النافذة الوحيدة ، ارتفعت التراتيل ، ونظرت . كان السفح من الخلف ينحدر بشدة**» وتنتهى القصة ، فهذه إيحاءات عدة بالعبور إلى حياة أخرى ـ أو إلى ما بعد الحياة ، وقد اختفى الفندق والممر وما قبلهما فى المكان والزمان ، مرةواحدة .

وفى «**تقاسيم على ورقة البردى**» (غير منشورة أيضا) سوف يختفى الراوى نفسه وضميره المتكلم نفسه ، فى أفلاك علوية ـ أو سفلية ـ شديدة الغموض ، بين أنقاض مشاهد متلاحقة بيتية وريفية وحطام ساحة حرب ، وبين أصوات محاكاة «جويسية» (إن صحت النسبة) «ترك .. ترررررك تك واك .. هى .. ها .. » ، وهكذا ، وتنتهى القصة فى سورة تحطمٍ وانهيار واختفاء : «كانت بقايا البيت الكوخ ممزقة مكومة يتصاعد منها الغبار .. كان ما يزال» وفى «**الحصان يجر العربة**» يتحطم أحد جانبى العربة الوحيدة التى يسير حصانها خلفها ، وفى «**أعواد السيسبان**»[٢٧] نجد ، كذلك ، تكنيك الفانتازيا وبعد الاختفاء الذى يبلغ ذروته فى «**السرداب**»[٢٨] حيث يختفى الراوى المتكلم فعليا ، إذ يختفى بيته ، ولا يعرفه جيرانه ولا البقال ولا زملاؤه فى العمل ، ولا الصبية الذين كان يمر بهم كل يوم ، ولا أحد ، إلا كلب مريض يلتصق به فقط فى محنة اختفائه ولا يتركه

وفى «**الرداء**»[٢٩] يتغير نسيج الفانتازيا وإن ظلت عراه موشوجةً بتيمات الموت والسقوط والأنقاض والعذاب . ولكن هذه هى المرة الأولى التى تتبين نغمة خلاص ، إذ يخلع الرداء الباهت ـ كالكفن ـ الذى يكبله إلى ذلك العالم الفانتازى المعذب والمحطم ، ويركض عاريا.وأخيرا تأتى «**الأمواج**»[٣٠] القصة الوحيدة فى هذا الفلك حيث الراوية يتجه إلينا بالخطاب ، بضمير الغائب المحكىِّ عنه ، وتكتمل أدوات القَص فى هذه القصة بالتحام الشرخ العميق الفاصل بين شقين متنافرين : الواقع الخارجى والتهويمات الفانتازية ؛ اختفاء الفتاة التى كانت وحدها ، تنفذ طقوس متعة حسية عارمة بالحياة ، يتخذ هنا صيغة غير محسومة غير مقررة . فهل غاصت الفتاة فى الترعة ؟ أم اختفت ، ببساطة ؟ .

سنلاحظ من البداية أن تيمة واحدةً ظلت تراود الكاتب ـ وكانت تتملكه فى أعماله الأولى ـ هى تيمة السقوط والانهيار والاختفاء . وعبده جبير يفسر هذا ، فهو كاتب مفصح عن نفسه بالتقرير أيضا لا بالقص فقط : «**فى وسطٍ يكبلك بقيم لاترى فيها فائدة وليس لها معنى على الإطلاق .. أنت تشعر بوجودك فى العالم فتنحو إلى حافة الجنون والخيالات الغريبة**»[٣١] . السقوط والاختفاء ليس تقريرا إذن بل هو رفض وبشارة أيضا ، أى تجاوز يتضمن النقيض ، بالضرورة : «رؤيتى وأنا وحيد أتكشف فى الأركان المظلمة»[٣١]

سوف تأتى بعد ذلك مجموعة القصص القصيرة الخمسة التى تضمنتها ، إلى جانب قصة طويلة ، مجموعة «**فارس على حصان من خشب**»[٣٢] (هذا هو الكاتب الوحيد الذى استطاع أن يخترق حصار النشر بمجموعةٍ كاملة مطبوعة ، وليست بالأوفست حسب المعتاد !)

فى «**دحرجة الأحجار فى الحديقة**» يدور يوحنا فى غرفته وحديقة بيته وشوارع مدينته والهيلتون والمقهى : «عاد إلى شجرة الزيتون الجافة فى بيته ، وقال يوحنا : لم أستطع فعل شىء» . (نهاية)

فى «**أن تنتظم ولا تنتظم**» ينطلق قطار إلى الصعيد وفى الرحلة الطويلة يتحدث الرواى ـ موظف يريد أن يغير مجرى حياته ـ مع ساعاتى يريد أن يبيع محل الساعات الذى ورثه عن أبيه ـ مع سرٍ لا يعرفه سواه فى العالم ـ وأن يشترى حماما عموميا ، وكأنما يريد للزمن المضطرد السيال المتدفق أن يتجمد ويصلب ، فى مختلف أنواع الساعات ـ بل أن يخرج عن مساره العادى إلى مسار حلم لن يتحقق أبدا .

فى «**قطط صناعية لعيد الميلاد**» يخفق الراوى المتكلم ـ لا اسم له دائما ـ فى أن يحمل هديةً لأخته الطفلة كما يخفق فى أن يحمل إلى نفسه هبة المرأة التى أوشكت أن تكون عيداً له هو نفسه ، وعندما يعود محبطا ، من غير اهتمام ، يقول لنا : «أشعلت سيجارة وفكرت فى وجه الفتاة ، لكننى لم أشعل شموعا قط» . (نهاية) .

وفى «**المسافر**» أصداء من «**الممر والفندق**» لكن الراوى ينتهى بمجابهة عجوزٍ محطَّمة هى صاحبة الفندق تحمل له إغراء لا يقاومه ولا يستسلم له . كل ما يأتيه ، فى النهاية ، هو غواية هذا التشوه والانهيار الذى يبتذل له . ولكن «مادام الوقت يمضى والأيام آتية فكل شىء ولا شك سينتهى .. وحملت منشفتى .. تعريت تماما وفتحت الدش وأصغيت لصوت الماء .. » (نهاية) .

أما فى «**خيول من الجلد لليوم السابع**» فتتسلل إلى القصة نغمة عاطفية مكتومة ، وموقف عاطفى خافت الضوء ، عندما يحمل التلاميذ إلى مدرِّسهم القديم هدية عيد ميلاده ـ أيضا ـ «ثلاثة وثلاثين حصانا من الجلد هى عدد التلاميذ فى الفصل» . فينقل المدرس الجد هذه الهدية إلى حفيده . على أن القصة تجرى مجرى التكنيك الذى ألفناه من الكاتب إلا أن حدته قد خفتت ، وترهل البناء بالتفاصيل بقبولٍ لنوع خفيف جدا من الاستسلام .

فى قصص هذه المجموعة سمات مشتركة وخصائص واحدة فى الكتابة : اختيار الكلمات الباردة ، المحايدة ، الجمل المفاجئة المبتسرة ، طرح تقرير قصير فى جملة والرد عليه بتقرير مناقض أو منحرف عن مساره فليس بينهما صلة تداع متسلسل ، تتابعُ المشاهد أو اللقطات البصرية وجمل الحوار مع وجود ثغرات فاغرة فاها ، انقطاعات حادة لا عناية بتدويرها ووصلها ، نثر التفاصيل الدقيقة ، فيما يبدو كأنه نوع من اللامبالاة بأشياء العالم وأحداثه ، اقتحام مواقف حاسمة كأنها توافه وعلاجها بلا اهتمام عن طريق التحييد والتقطيع والتبعيد ، ويترتب على هذه الكتابة ، بطبيعة الحال ، نفى العاطفية نفيا تاما ، بل ما يقترب من نفى الانفعال ـ كل انفعال ـ فالخبيات التى ترج القلب تُعالَج بردود فعل تحيلها إلى وقائع عابرة ويمضى الانتباه عنها إلى الظواهر اليومية الصغيرة وإلى أفعال صغيرة لا معنى لها متكررة ولكنها تلتقط فجأة ـ فى هذا السياق ـ فتحمل قيمة الرد : الرفض المتخذ قناع اللامبالاة .

تكنيك القص هو بالضبط مراكمة الصغائر ، الأفعال والالتفاتات الصغيرة لكى تتخلق من هذه الصغائر نفسها قيمة ثقيلة وكبيرة . ليست سقوط العالم بل تجاوز هذا السقوط .

ولن يستسلم الكاتب لهذا النوع من السقوط العاطفى ، ولو أنه يتعرض للإغراء ، فى قصص مثل «**صورة جانبية لموديل**»[37] . حيث تواجه الفتاة أهوال الوحدة فى المدينة وفزعها بحلم عابر تمتزج فيه صورة النحات الشيخ بنموذج الأب الميت وحضور حصانٍ عجوز ، والحيلة السردية فى الحلم مقصودة ومرسومة ومتعمدة ومن ثم فهى غير ضرورية وغير مقنعة ، لماذا نعلل ونمنطق الحلم الذى هو ـ فى السياق القصصى ـ صحو آخر ؟ .

ويعود الكاتب ـ إلى عالمه الخاص وإلى يوحنا فى قصته «**من هنا إلى المصر**»[34] ، ولكنه الآن يعيش فى غرفة وحيدة على سطح عمارة قديمة مرتفعة ، ونعرف أنه يشتغل برسم صور الناس فى المقاهى ، وهو يدور فى جولته اليومية العقيمة فى الشوارع وتراوده أشباح أحلامه الساقطة القديمة ومحبّته لليمون ـ ثم خرج من دائرته المغلقة «وأخذ يمشى وقد طوى الشوارع الموحشة خلفه .. فى منطقة ليس بها أى مقهى وكل نوافذ بيوتها المتجاورة مغلقة تماما .. واستدارت رقبته للوراء بهدوء ورعب» (نهاية) . هل هى صيغة أخرى «لدحرجة الأحجار فى الحديقة» ؟ وعلى حين كان يوحنا الأول قد نظر إلى شجرة الزيتون وابتسم ، فها نحن نراه هنا وقد سدت أمامه كل النوافذ ، وأحيط به ، وأطبق عليه الرعب ، والهدوء .. الصيغة هنا بلغت اكتمالا واتساقا لم يحدث فى القصة الأولى .

أما «**الوداع تاج من العشب**»[35] فقد بدأ فيها تميزُّ لغةٍ خاصة للكاتب تنبثق فيها دفقات من الحساسية الشعرية بعد أن صفيت وتطهرت وضبطت نغمتها ، إلى جانب ما اكتسبه من قدرة على صياغة كتابةِ التبعيد والتحييد المألوفة عنده ، ومن ثم جاءت إلى عملية السرد حرارةٌ مليئة كانت مفتقدة وكانت تهبط إلى خضوع عاطفى فى قصص سابقة ، وهو مانراه كذلك فى توأمٍ لهذه القصة هى «**سوق السيدة زينب**»[36] .

أما القصص الثلاثة الباقية التى قرأتها له وهى قصص أخيرة : «**هل رأيت محطة الإسكندرية**» و «**الأبيض المتوسط**»[38] و «**القطار ذو الغلاف الأزرق**»[39] فهى عودة ناجحة إلى فلك قصص الغربة واللامبالاة والاحتجاج على الانهيار ، بالإدراك والمواجهة .

إن جدة مناطق الحساسية التى يرتادها عبده جبير ، بكتابته المتميزة ، هى فى تعميق هذه المناطق ، واجتياب تخوم فيها لم يصل إليها كتاب مثل **بهاء طاهر وابراهيم أصلان** ، وليست حساسية النظرة الصاحية الباردة عندهم مما يمت بصلة إلى «الرواية الجديدة» الفرنسية ، نظرتهم تحمل غضبا مكتوما لا نملك إلا أن نعرفه ، ومحاولة التقريب بينهم وبين «الرواية الجديدة» إنما هى أخذ للأمور على عواهنها .

إن تخصيص مناطق الحساسية الفنية والتعمق فى مواقع محددة ، ومحدودة منها ، ومواصلة الإيغال فيها ، هى القسمة الغالبة فى إسهام جيل السبعينيات .

ولا يصدق هذا التعميم ـ بما يترتب على كل تعميم من مآخذ ـ بقدر ما يصدق ، خاصة ، على **محسن يونس** .

وأول ما يفجأ ، ويأتى بصدمةٍ منعشة ، عند الكاتب ، لغته . وإذا كان اصطلاح «الكتابة» الذى استخدمته هنا إنما يقصد به مجموع الوحدات التى يقيم بها الكاتب عالمه النّصى ، العلاقات بينها من ناحية ، وبينها ومراجعها الاجتماعية والنفسية الخ من ناحية أخرى ، فالواضح أن للغة ـ بهذا الاصطلاح ـ مقومًا أساسيًا ، ولكنه مخامر شائع ومتغلغل فى النّص بلا انفصال عن المقومات الأخرى .

ومحسن يونس يبدأ ، من قصصه الأولى المنشورة ، بمغامرةٍ بهيجة فى اللغة ، مغامرة لها وقع النجاح ، هى تهجين ، وتطويع خاص به وحده ، بين الفصحى وعامية الريف الساحلى بالتحديد ، ونحن نعرف أنه من عائلة صيادين بدمياط ، ولكننا نعرفه على الأخص من خلال هذه اللغة التى ينحتها ويروضها ويسلسها ، لتجعل من عالمه النصى كيانا متفردا وحضوراً قويا .

فى مجموعة «**الأمثال**»[40] تفصل قصته «**الأمثال فى الكلام تضىء**»[41] ، حول محاور من ستة أمثال يبدأ بها ستة فصول مترابطة ، وتأتى الأمثال بلغتها العامية «اللى ياكل حلوتها يتحمل مرتها» ، «اللى يخسرك مالك يخسرك روحك» و «ماحدش يقول على عسله حامض» وهكذا . وسوف نجد فى القصة تعبيرات مفاجئة مثل : «ثوبها ممزق لحمها بيان ، أبزازها لكل عين جشعة» ، «وقعت لم تحط منطق» ، «الحركة الوحيدة هى العيون التى تنط بؤبؤاتها» . ولكنها ليست مجرد ترصيعات وتوشيات للزخرف أو الإبهار أو نقل الجو ، ليست حيلا شكلانية ، بل هى صيغة للبناء الشكلى تفى بمهمة وظيفية أساسية فى العملية الفنية لمجموع كتاباته كلها ، فى هذه القصة استخدام لصيغ أوشكت ، بذاتها ، أن تصبح قوالب جامدة مثل صيغةأبى زيد الهلالى (وخاصة فى شعر الخمسينيات وما بعدها) وأيوب ، وشاعر الربابة ، ولكن إعادة ترتيب هذه الصيغ فى سياق خاص هو الذى يبث فيها حياة نصية لها حرارتها غير المألوفة ، واستقطار الدلالة من هذه الصيغ له

منطقه الخاص فى العمل وليس ترداداً أو إرجاعا للدلالة القالبية الشائعة المسلم بها ، ومفاجأة الصياغة هنا لها دروها فى داخل كثافةٍ للمادة الخام تنئ ، بثقلها ، كل تجريد الصيغ وتعميمها . وفى «**البحث**» تتشكل هذه المادة الخام الثقيلة تحت ضوء قادم من عالم الطفولة الأثير عند معظم كتاب هذا الجيل . ولكنه ، على الأصح ، اختزال للهموم التى ينوّبها وعى الكاتب بعد أن تجاوز هذا العالم وإن لم يكن قد خرج منه بالفعل ، بحيث تصاغ فى سياقٍ له مفردات طفولية تحمل عبء هذه الهموم . ليست الصياغة هنا صياغة تذكر أو استرجاع بسيط ــ هل أقول وساذج أيضا ؟ ــ بل عملية كتابة ، عملية استشراف معكوس ، تدفق مياه القنوات بين وعى ناضج وتكشف طفلى ، جيئة وذهابا عبر المنطقتين دون حائل زمنى مفروض ومسبق . فليس ما يميز العالم الطفلى عند محسن يونس شاعرية ما ، ولا نوستالجيا حنين ما ، أو حتى استرجاع لملكوتٍ مفقود بل ما يميزه مثوله الآن مرتبطا بوعيه الآن ، ودلالة هذا الارتباط أو الاندماج أو التشرب المتبادل . والجنيه فى هذا العالم ليست صيغة مقتطعة من حكايات الجدة بل حضور مثقل بأشواق وطموحات وأحزان الرجل لا الطفل ، دون أن تفقد طفوليتها مع ذلك بل تثرى بهذه الطفولية .

وتضاريس هذا الموقع من الحساسية الفنية الجديدة عند محسن يونس ليست جغرافية أو طبوغرافية ، أى ليست «واقعية» بالمعنى القديم المهجور ، لا أريد أن أقول ، ببساطة ، إن شاطىء البحيرة ، ومركب الصيد ، وتعريشة الفرن ، والمندرة ، والحوش ، هى مجرد قيم استعارية ؛ أريد أن أقول إن تركيبتها فى النص تعطيها دلالةً أعمق وأكثر تغلغلا من المقابلة الاستعارية ، فهى تقوم مقام المفردات اللفظية ، بغنى أكبر ، لكى تشيع معانى غير مفصح عنها بما تفصح عنه مفردات القاموس من تحديد ضرورى ، ولكنها تؤدى رسالة معرفةٍ أشمل وأبعد غورا فى الوقت نفسه ، لا ينقلها إلا عالم فنى ، وسوف يكون فى اختزالها إلى تقريرات نقدية إفقار ضرورى ، فاذا كان لا مفر من التقرير النقدى لهذه المعانى فهى ، أساسا ، توق إلى رأب الصدوع بين مزق العالم فى هذه الرؤية ، مزق الطفولة والنضج ، مجالدة الرزق وأهوال الليل ، حلم العدالة وظاهر القهر ، الحنان والشر ، وهكذا .

فى «**حلم أم علم**»[٤٢] تعود الحاجة رمزية إلى بيتها فى الليل ، وفى الطريق تجد طفلا صغيرا يبكى تحمله ، كما تجرى الحدوتة المأثورة ، فيستحيل فى يديها إلى ذلك العفريت الثقيل الشرير ، وعندما يدهمها المرض ترفضه وتقاوم شماتة الصغار وتثبت أمام المحنة ، وفى «**البر والبحر**»[٤٣] خلق جديد للعالم الذى يواجه ويتقاطع مع عالم الحاجة رمزية ، الصيد فى البحيرة والحياة على البر ، هَمُّ الزوجة المتروكة على البر ، وهَمُّ بيع رزق البحر ، وتشابك العلاقات الكثيفة والمعقدة فى غنى فريد ، ويخامر هذه العلاقات ــ وفى كل هذا العالم النصى ــ وعى حسىّ حاد شديد اليقظة . والحسية ــ بكل مفرداتها ــ تستشرى حقا عند الكاتب ، أليست مستشرية ، دائما ، فى مواجهة الأهوال ، وعند كل الحواف بين مزق العالم ؟ ألا تحتدم ، دائما ، فى مواقع الحسم النهائية ؟ هذا من أسرار وعى الكاتب . تدور فى هذا الفلك إذن قصص مثل «**الحزن**»[٤٤] «**والدهس مستمر**»[٤٥] «**والكبائر**»[٤٦] «**وحكايتان عن مقابلة عرابى مع الخضر**»[٤٧] و «**الولاية**»[٤٨] فلك التناقل بين طفولة الوعى ، ووعى الطفولة . أما الفلك الثانى فهو محنة الانفصال المكرس بين الطفولة والشباب ، وبالتوازى ، بين القرية والمدينة ، بين «البدائية» الخصبة (إذا شئت) أى بين ثقافة القرية الساحلية وعمق حضارتها الخاصة ، واقتحام المدينة بقيمها الجديدة الغربية (والمدانة ضمنا) ، وليست المحنة هنا محنة تقييم بقدر ما هى مأزق فى الكتابة نفسها أيضا ، إذ يتخلخل النسيج المتماسك الذى فرضته ــ عن طواعية ــ تيمة الفلك الأول من القصص وتنتكس اللغة الخاصة هنا إلى حد ما ، فتعود إلى الصياغات العادية المألوفة ، ويظهر ويزداد الشرخ عميقا فى البناء نفسه فيحدث ثم تواز بدلا من التآزر الآخر ، وتضاد بدلا من التضافر القديم من قصص هذا الفلك «**الداخل والخارج**»[٤٩] و«**أهل القرية يرحلون**»[٥٠] و«**الإنجليزى**»[٥١] و«**المدينة رجل ثمل**»[٥٢] .

من أبرز القصص التى تدور فى المسار الأول قصة «**الحزن**» **حيث ترفض الأرملة الشابة التى مات زوجها فى البحيرة أن تقتل جسدها حزنا عليه . طقوس مأتمها الخاص حسية خالصة ومتفردة وحزنها جسدى وعضوى حتى النخاع فهو رفض الأحشاء نفسها للفقدان ، وهو حس كاو به لايمكن أن يدجّن فى غلاف تقليدى من العادة والشعيرة لكى يمكن السيطرة عليه واحتواؤه ، الحزن هنا حسى لاخضوع له . وفى «الدهس مستمر»** يعاد تمثيل الفعل الجنسى ، فى شكل إيمائى ، وعلى مرأى من القرية كلها ، والطفل هنا هو الذى يعيد تشخيص حادثة ، انطلق حماره القوى العاتى الحيوية فضرب الجدة آمونة ، وهو يركب ناعسة ــ التى تمثل دور الحمار ــ لكى يرى أهل القرية كيف جرت الحادثة ، وناعسة «تنزل دموعها والولد يركب يطير.. ويرفع العصا يضرب ويتحرك من أمام ومن خلف .. ظل راكبا وناعسة تدور» . التمثيل الجنسى العلنى هنا لاينفصل عن لمسةٍ من الفكاهة السوداء التى سوف نراها فى «**الولاية**» . وإذا كان الجنس فى القرية ــ فى هذا العالم القصصى أساسا ــ ليس مقولة بيورتانية تطهّرية محافظة زائفة ، بل قيمة أساسية صريحة وغنية فهو أيضا ليس نمطا شبقيا مصقولا وليس مثالاً محقونا بشحنة من التهويمات شبه الصوفية كما يحدث فى كثير من الرؤى القصصية الغائمة ، ويصححه دائما هذا التنبه لما فى الفعل الجنسى ــ على مستوى معين ــ من عناصر تستدعى متعة الفكاهة والسخرية أيضا . وتنويعات الكاتب على هذه التيمة متغيرة ومضيئة فى «**حكايتان**» حيث يترادف ــ والمقصود هو الترادف لا الالتحام ولا الاندماج ــ إحباط جنسى مع إحباط عام . وإذا كانت صيغ الخضر و«عرابى» و«أبو زيد» تأتى هنا ، مرة أخرى فى العقد الذى ينسجه الكاتب ، إلا أن ثم فجوات مازالت متروكة فى هذا النسيج لم تملأ ، فالقصة تخلف إحساسا بوثبةٍ فى الظلام قصرت عن طموحها الداخلى نفسه ، لأن هذه الصيغ نفسها لم تستثمر حتى غايتها .

فى لغة الكاتب ، ومن قصصه الأولى حتى آخر ماكتب ، تدور الجملة فى مجرى خاص . الجملة إسمية أساسا ومسبوقة بواو العطف غالبا : «وهى حزنت» «والرجل استغرب» . «والناس يتكلمون بصوت عال» «والرجال شالوا رجلها أحمد» . «وأم رَجُلها لطمت خدودها»

وهكذا من غير حصر الضوء يسقط ، مرة واحدة ، على الأشياء والأشخاص والمشاهد ، ويتوقف لحظة واحدة ، ثم يتحرك من خلال الفعل ، ثم يتوقف مرة أخرى ، فى تركيبة الجملة ، ويعود فجأة للتحرك ؛ إلا أن هذا التركيب ــ على عكس المتوقع ــ لا ينشئ توترا وتقطعا بقدر مايجرى فى شرايين الجملة سلاسة ما ، وتدفقا فيه كثافة مفتولة العضل . أيمكن أن نجد تبريراً دلاليا لهذا التركيب فى أن وعى الطفولة ، أساسا ، هو وعى بالتكشف للأشياء والأشخاص ، بالتعرف ، أولاً ، عليها ، ثم يأتى الاقتحام أو التحوط ؟ أما العودة بالوعى الناضج إلى الطفولة فهو الفعل اللاحق دائما ، وليس البدء بالفعل ؟ المبادرة بالفعل ــ فى الأول ، مسبقا ــ هى ، أساسا ــ إن سلبا وإن إيجابا ــ عمل من أعمال وعى قد تمرس بمجالدة الحياة وانقطعت الأسباب بينه وضوء الطفولة الذى سقط أولاً على مسميات لاعلى أفعال .

ومن مقدرات الكاتب البارزة مقدرته على أن يجعل الحوار موحيا جدا . وحقيقيا جدا ، صادق النغمة مشغولا فى السياق السردى بمكر وحذق يكاد يكون كاملا ، كما فى قصة «**الكبائر**» على سبيل المثال .

ومما لايخطئه الحس النقدى فى هذا القصص أن المفردات البنائية ــ إذا سلمنا بهذا المصطلح ــ تحمل بذاتها دلالات واضحة ، فإذا صدق ذلك على ماأشرنا إليه من قبل : الجنية ، وتعريشة الفرن ، والمندرة (فهى ليست مجرد إشارة إلى شخوص أو مواقع) فإن للحمار ــ فى هذا القرية التى تقع على حافة البحيرة ــ فى هذا الرؤية التى تقع على حافة المجهول ــ قيمة دلالية شديدة الوضوح ، هذا الحيوان هنا له فحولة عارمة ، وإيحاءاته الجنسية صريحة ، ولكنه ، على الأخص فى قصة «**الولاية**» يكتسب ، إلى جانب ذلك وبلا انفصال عنه تجاوزاً للجنس ، وأساسا تجاوزاً للإنسانى إلى منطقة فيها إيحاء إلى ماهو أكثر ــ أو أقل ــ من الإنسانى ، إلى طاقة غير عقلانية ، شحنة من الغيبية والسخرية القاتمة الأغوار .

كاتب آخر استطاع أن يجيد ارتياد منطقة خاصة به جدا ، من ساحة هذه الحساسية الفنية الجديدة التى كانت موضوع سياحتنا ، هو محمد المخزنجى الذى أعرف له مرحلتين متمايزتين ، فى المرحلة الأولى منهما نجد الحكاية الكفء الجيدة ، حسنة النية جدا ، شائقة ، مليئة بتفاصيل مدروسة . ولغتها ، وطريقة لفّها وتدويرها ، لها تراث عريق فى القصة المصرية ، بدءا من محمود تيمور حتى ــ وبالأخص ــ يوسف إدريس .

فهذه القصص ، على هذه الميزات ، تندرج على الفور فى الجسم الكبير الغاص بعشرات ــ بمئات القصص الطيبة التى نعرفها لقصاصينا القدامى والمحدثين ــ زمناًلا منهجا ــ وهى تشف عن تعاطف أصيل وحميم مع شخوص القصة ، وهى تلتقط لحظات مؤثرة من حياتهم ، وتحللها بمقدرة ، وتدعوك للتأمل لحظة قد تطول أو تقصر ، وترضيك وتشعبك ، ماتثيره من قلق ، عندك ، شعور قابل للاحتواء فى النهاية والتأقلم والذوبان مع صدمات الحياة الصغيرة . **فهل** فى هذا كله من خطأ ؟

الخطأ عندى ، بالضبط ، فى هذا كله . هذه الأعمال الجيدة تقف على الحدود بين الفن وهذا الذى أوشك أن أسميه «صناعة القصة» . وهى حدود قد عبرهامحمد المخزنجى بجرأة واثقة ربما كان يحمل من عتاد قصصى كامن فى قصصه الأولى ، وأتيح له فى مرحلة الثانية أن يثبت ذاته وأن يزدهر ، بتفتح قاس وصلب ، فى أرض قفر موحشة ونائية ــ أو مبعدة إبعادا ــ بحيث يتملكها ، وتتملكنا فى الوقت نفسه ، بخير مافى التملك من معان .

والخطأ ، أساسا ، هو أن المرحلة الأولى عند الكاتب ، مرتهنة تماما فى تكنيك وأسلوب وحتى كلمات ودورات جمل وطريقة تناول كاتب آخر ــ يوسف إدريس بالتحديد ــ ينتمى إلى جيل آخر وإلى حساسية أخرى ، أيا كانت مشروعيتها ، فهى ليست على أى حال .

فى هذه المرحلة التى يخيل إلى أنها كانت حقا غيابا للكاتب عن ذاته . أعرف قصصاً مثل «**أمام بوابات القمح**»[٥٣] حيث يتجمع **الأولاد** ، فى موسم حصاد القمح ، كلٌ يحمل قلة ماء ممتلئة وطبقا فارغا وكيسا فارغا من قماش ، ليحصل كل منهم على ماإستطاع من قمح ، من عمّال الحصاد ، مقابل شربة ماء ، ويتآمرون على «زمزم» ، أجمل البنات وأحذقهن وأطيبهن ، لأنه دائما الفائزة ، حتى أنهم جميعا لم يحصلوا فى ذات يوم على حبة قمح واحدة وهم قد استقروا إذن على أن يقتلوها ليخلص لهم حصاد بقايا القمح وبعد مغامرة عِناق قاتل يمتزج فيه الجنس الطفلى بالحقد الطفلى بالبراءة الطفلية ، يدركون أنها شيىء آخر عظيم وهائل ، وينقلبون على أنفسهم ، ويدينون لها . وفى «**الحلم القديم**»[٥٤] يلتقى الجندى الشاب فى وسط جهنم زحمة القاهرة ، بحلمه القديم فى المنصورة ، المرأة التى كانت موضع شبقه الطفلى ، وقد شاخت وجفت وذبلت ، تسعى إلى صرف معاش شهيد هو ابنها الذى قتل فى حرب من حروبنا ، وبعد أن يشرد مع خياله وذكرياته ويشط بعيداً بتعليقاته وتأملاته ــ وهو يقف معها فى قلب الحر والقطيع ــ تركها تمضى : «هل يمكن أن يكون كل ذلك بفعل الزمن وحده ، بهذه السرعة ؟» وفى «البلاد البعيدة»[٥٥] يهرب الطفل ليسافر إلى بلاد بعيدة هى موقع محل أحلامه البعيدة ، ويمر بتجربة الهرب فى قطار مع بنت صغيرة ، ويختبئان معا فى شوال فارغ ، عاريين ، ويضبطهما عسكرى ويمران بمحنة الإذلال عندما تكتشف جريمتها : «وعندما ساقونى مربوطا ، لأرجع ، كنت طليقا ، أبدل حلما بحلم» وفى «**صورة تذكارية من رحلة فى هامش الدنيا**» يهرب الطفل مرة أخرى إلى ضاحية بلدته ، لأنه ، لاهو ولاأبوه ، يملك أحدهما القروش القليلة التى تتيح له الاشتراك فى رحلة مدرسية ويطوف حول أكوام القمامة وحظيرة الخنازير ، فى ظاهر البلدة ، وعندما يجرى عائداً تصاحبه فى السماء يمامة مضروبة تهوى ولكنه أبدا لايصل إليها ، يمنح دم اليمامة «الذى جف

واغمق على يدى ، وهى ، أراها هناك ، هاهى هناك ، نقطة رفيعة رفيعة ومجروحة ، لكنها تجاهد فى الأفق » . (والاستعارة هنا شديدة القرب ولاتحتاج إلى تعليق » . وأخيرا ، هناك من هذه المرحلة ، أو من هذا الفلك ، فلست أعرف الترتيب الزمنى لكتابة هذه القصص ، قصة **«حيث الناس والبيوت»**[٥٦] وفيها تجربة كتابية إذ يحاول الطفل أن يعبر عن تجربة مريرة هى مرض أمه وموتها بعبارة واحدة ، هى «هكذا» تتكرر على وتيرة متصلة فى طول القصة وعرضها . وقصة **«الحرب»**[٥٧] هى أيضا مغامرة طفلية لولدين يغزوان مقابر القبط فى القرية ليحصلا على الذهب فى الترب ويعودان بمجرد بشاعة موتٍ عاملٍ قبطى فقير مكفن فى ثياب عمله ويضرب الراوى الطفل زميله المحرِّض بحجر ، ويتمنى أن يتعلق برقبة أبيه – وطنه : «ألصق خدى بذقنه الخشنة ولاأتركه أبدا . » .

غنى اللغة اللفظية ، وجدة التيمات ، وحرارة الأشواق ، وحسن المسعى ، وذكاء التعليق ، ورهافة الحس ، كلها مازالت مرتهنة فى صياغة ليس الكاتب صاحبها ، وفى كل قصة تأتى الاستعارة شديدة النتوء تقصرنا على تفسير واحد محدد مفروض وتحرمنا من سر العمل الفنى وتخطف من أيدينا هبته التى لاتعوَّض .

فى مجموعة **«بشر الأقفاص»**[٥٨] التى لم يُنشر منها ، بحسب اجتهادى ، إلا قصة واحدة هى **«يوم للمزيكا»** تسقط المرحلة الأولى تماما ، كأنها لم توجد قط ، إلا من الكفاءة الحرفية التى لاشك فيها والتى توارت هنا إلى مكانها الصحيح فى خلفية هذه القصص القصيرة جدا ، والمحكمة الجمال ، على قسوتها ، بل بسبب قسوتها .

وهذه القصص تدور فى قبضة القهر المطبق ، فى أسوار أو «أقفاص» الجريمة الجماعية والجريمة العضوية والجريمة الكونية ، على أن القسمة الأساسية هنا هى انصهار التيمة الصلبة بالبناء الصلب والعثور على قاموس خاص وصارم للكاتب ، توارت حيل الاستعارة البارزة لكى تذوب القيم الدلالية كلها فى وحدة كاملة مع النص نفسه .

فى عنابر مرضى الجذام والسل ، فى زنازين الحبس الانفرادى ، وبين جدران وسلالم وأروقة وسكك وأفنية السجون ، وأنقاض الغارات الجوية فى المطار ، وفى حجرةٍ من فندق وحيد خانق فى مدينة منسية قاتلة ، فى شوارع الوحشة الخالية بالليل البارد ، فى محابس ومغالق ومفارغ تدار بالناس والأشياء أقدار لامجال فيها ، أصلا ، للرحمة أو اللين ، نحو نهاية محتومة وكأنها ضرورية . وليس من كلمة واحدة هنا تشى بضعف أو عاطفية ، ومع ذلك فالرحمة العميقة الصاحية هى الإلهام الأول فى هذا العالم الذى مهما قام فى عربة الفظ الخشن ماثلاً وضاغطاً وقابضا ، فإن نسمات القلب الإنسانى – الذى لم يعد فيه بكاء – هى التى تهبّ بين جنبات الأقفاص والأسوار ، فكأنها تنفتح فى الحقيقة وإن ظلت مسدودة . سوف تجد رقصة المجذومات تشتعل حول الطبيب ، فى حصار إيقاع الأجساد الشائهة المتساقطة بالجذام ، والتى مازالت تتعلق بالحياة ، الفزع والبهجة لها موسيقى واحدة مروعة ترويع لبّ الحياة نفسها،فى قصة **«فى حضرة الجذام»**.وفى **«عنبر البنات»** يتخذ تطريز البنت المسلولة أول حرفٍ من حروف اسمها على ذيل جلبابها بخيط وردى رفيع صورة التأكيد – الخافت جدا ، والذى لن ينطفىء أبدا – لهذا التوق نحو البقاء دون شبهةٍ من خطابية ، من غير صراحة التقدير وضغطه وفى ضوء رقيق ، وفى تنويع آخر على النغمة ، نفسها ، نجد زوجة المريض الذى مات بالسل لاتكف عن العويل والصراخ إلا عندما ماتستشعر تهديدا – حقيقيا أو موهوما – لجنينها الذى تركه الزوج وراح ، لم تنقطع دموعها : «ولكن يديها كانتا تحملان البطن المنتفخ بالحياة الجديدة برفق» . وفى **«بضع زهرات جارونيا حمراء»** يقيم الكاتب صلةً خفية بين المريض الذى يموت بالسل ، وهو يلصق بوجهه زهرات جارونيا حمراء لكى يستجدى من حمرتها حرارة الحياة وبين هذا الطبيب الذى يفعل الشيىء نفسه ، التساوق والتكافل المتضمَّن بينهما معا – أمام الموت – وبين الزهرات الحمراء نفسها ، ينتقل إلينا – كما فى سائر الأقاصيص – عبر الرواية المحكية بأكبر قدر من الاقتصاد ، والزهادة ، والنبو عن كل حشو من التعليقات والتأملات والتفاصيل وآيات الترحم والتعجب . اختيار الشكل نفسه – الأقصوصة القصيرة جدا – إلهام تشكيلى صحيح وفاعل .

وفى **«مكان آخر»** يواجه السجين فى زنزانة الحبس الانفرادى حَيّةً من نوع الطريشة المصمى ، وحدها فيواجه الإذلال والمهانة القصوى . وإذا كان فى هذا القصة وحدها – ربما بين فرائد هذا العقد – شبهة من الخزنجى الإدريسيّ القديم بولعه بالتقرير والتحديد والتعليق ، فلعل الذى ينقذها مرة أخرى هو رحمة الشكل القصير الذى لايتيح له الإغراق فى سَرَفَ التطريز على العاطفية .

«بشر الأقفاص» سلسلة من أقاصيص السجن التى تختلط فيها القسوة بالبشاعة والفكاهة المريرة . لكن الخطر الذى يواجه الكاتب ، من تراث مرحلته الأولى – وينجو منه بالكاد – هو دائما خطر التعليق الأخير الذى يريد أن يفرضه الكاتب نفسه لا الراوى بالضرورة – نغمة الإيجابية المستبشرة ، «وتأكيد الحياة» ، إدخال الاستعارة الأخيرة بالشجرة التى تهزها الريح ، أو العصفور النزق الذى يزقزق . ولعل فى هذا النغمة الأيديولوجية – بالضرورة وفى النهاية – مشروعية ما ، ولعل علينا أن نقبلها فى نسيج الصياغة المقصود ، ولعلها تثرى هذا النسيج وتكثفه ، ولعل هذا هو التشرخ الدقيق الذى بدونه لايتم الاكتمال ، تخفت هذه النغمة وتوشك أن تختفى تماما فى أقصوصتى **«يوم للمزيكا»** و**«حكاية فطة»** وتعود بقوةٍ مغالى فيها فى أقصوصة **«من بين الرجال»** ولكنها فى النهاية نغمة غير مرفوضة ، وهى تتسق مع تشكيل ينتمى أساساً إلى التحديث لا إلى التقليد .

فى **«مدينة الاختناق»** خبرة فريدة مصاغة بحس رقيق وتوازن مرهف ، عرامة جنسية فى قبضة قهر لايكاد يطاق ، ويقين جسدىّ فى خضمّ احتمالات التهديد ومخاطر الاختيار . النغمة الشعرية تكاد تصل إلى انضباط وتحكم نادر تكاد لولا هنة من بقايا القاموس القديم فى جملة واحدة : « يداى تتشبثان بمحارتين هائلتى النعومة » . إن ارتباط النعومة بالهول يمكن أن يحمل طاقة خلاقة فى الصياغة لولا تضايف القالبية المكرورة فى كلمة «هائلة» الشائعة فى الأسواق ؛ مثل هذا الهنات تأتى فى أقصوصة لها نفاذها الخاص **«شجرة الفل»** وتنتفى تماما من أقصوصة

غريبة ونفاذة «ذبابة زرقاء». وهذه أقصوصة تحتاج إلى معدة قوية نحتاجها دائما ونحن ننظر إلى وجه الحياة البشع الجهال، وهى أمثولة صَرَاح لامحاولة فيها لإيجاد المقابلة الاستعارية، غرابتها ونجاحها يتأتيان بالضبط من نفى أحد طرفى الاستعارة نفيا تاما.

* * *

نحن عند **محمود عوض عبد العال**، نتعامل مباشرة مع نماذج سيريالية، وتقليدية فى سيرياليتها.

والجملة الأولى فى القصة الأولى «**فى القطار**» من مجموعته الأولى، «**الذى مر على مدينة**»[٦٠] يمكن أن تؤخذ باعتبارها تقريرا نقديا لكتابته: «أطلق كل الحركة ليكون». عنصر الحكى هنا هو أقل العناصر حظا من الاهتمام أو الأهمية، ليس من الضرورى أن يعرف القارىء ماذا يدور، فالنص هو «كيف يدور»، وفى سياق تنتفى فيه - تقريبا - المواضعات الجارية فى القصص التقليدى أو الحدث على السواء. لاتسلسل الأحداث - طبعا - ولاحتى الإبانة عنها، لافحوى الحوار ولا ارتباطاته بالحدث ولابعضه البعض، لا تعليقات الراوية - إن وجد - ولا الكاتب، ولاخطابه لك، أو لنفسه يمكن أن تخرج منها - مباشرة - «بالمعنى» القريب المصقول والمقدم لك لكى ترتب عليه الحكاية. وهذا كله لايعنى، بالضرورة، أنه ليس هناك «معنى».

الكتابة - هنا إرادة للتحطيم المباشر والمتعمد للعلاقات، وسعى لإقامة علاقات أخرى، على مستويات أخرى، غير مألوفة. تتابع الصدمات، وإثارة العجب هما من تكنيك السيريالية المعروف، فى مغامرتها القديمة لاقتحام المجهول اللاعقلى ومن ثم فإنها تغامر، أيضا، بإمكان المشاركة فى هذا الاقتحام. إن أدوات التواصل الفنى هنا، من كلمات وسياق ونثر لشتات أفكار ونظرات وأضغاث لغة، الخ، قد تكون من الالتصاق بالكاتب نفسه، والاقتصار عليه، بحيث تصلب فى يديه، ولاتتدفق فيها، ومنها، مياه الانتقال، قد تصبح نوبات مشعة وقد تصبح حصوات جامدة، والجسر الذى مهما رق وتأرجح، بين الطرفين، قد يسقط فى الفراغ، قد لايقام قط، أو يصل بين مناطق الوعى ونقيضه المكمل له، الصحو والتهويمات المقومة له، الذات المسفوحة والموضوع الصخرى الذى لايوجد إلا بها.. وهكذا.

واللغة عند **محمود عوض عبد العال** شاعرية من نوع خاص، فى قصته الأولى «**فى القطار**» تيمة خفية جدا، تأتى عليها ألوان من الشطط والخروج دائبة، يمكن أن تكون هى تيمة الحركة بين الشخوص الغائمة التى يقصد بها أن تكون «رموزا» غائمة: «اقترب من أرملته ليغنى فى أذنها أقواسه المكسورة، وحرابه الداخلة فى قلبه..»، «عبثا جادت عليه بكمية من الملح لتسترد شاربك المعلق على مشجب عرى ليلتك». «هناك حادثة موت، وجمع من الصبية يرثون أباهم فى بهجة وابتذال معا، وعبور من خلال حقول وأعمدة وسقوط فى «حفل نسيان».

وإذا كانت المنطقة التى يتوقف عندها بعض أتراب **محمود عوض عبد العال** هى تقاطعات طرق، أو تقاطعات وعى، فإنها عنده تقاطعات النفس فى داخلها، ومع اللغة ففى «**تكوينات**» يبدأ النص باقتراب من السرد، تقطعه دروب ومسارب داخلية وتدخلات من نتف حوارية وعلى مفارق طرق من شظايا سردية جديدة وينتهى النص بنوع من التمسرح - إدخال الصيغ المسرحية - فى تبادل مشعث بين «شخصيات» تتخذ من الحروف تسميات. مامن وسيلةٍ هنا للتلقى إلا فعل التلقى نفسه، يحدث أو لايحدث، فليس فى النص أى نوع من الضمان.

وهو تكنيك متكرر، تبدأ نصوص **محمود عوض عبد العال** فى التمرس به، ببداية سردية تكاد تقترب - مخادِعة ومراوغة - من مجرى الحكى - والمسلم به أنه مجرى تحديثى - ثم ينشعب النصّ فى تفريعات سردية أوتوماتية، ويطفو الشعر المقصوص الجناحين ويغوص، وتظهر «المسرحة» وهنا يستحيل النص إلى منصة مسرحية، لكى تأتى نغمة سقوط: «فى الشوارع الليلية الكئيبة يتفجر الذل من قدميه.. جريمة فى نهار يوم ملتهب تلونت فيه العيون كجلد الليمون.. سقطت المآذن.. وينتهى النص: لالشىء أحفر مقبرتى..» (هذه الاقتباسات من النص ليست متتابعة بل مقتطعة).

الذنْب والجريمة والموت - كما فى معظم النصوص السيريالية، وكما فى الحلم ينبوعها الثر الذى لاغوْر فيه - ماثلة، ومستحوذة. ولكن الحس الاجتماعى غير غائب أيضا، وهو يحتل مقدمة الساحة فى «إعلانات مبوبة» حيث يستخدم تكنيك تحديثى معروف - ليس سيرياليا هنا بالضرورة - هو تكنيك القص واللصق، ولكن الدخول إلى المسرح أصبح صيغة ثابتةً من صيغ الكاتب، وفى هذا الدخول إلى المسرح خروج مألوف، عنده الآن، من النص ولعله يصحح شعرية التقطيع اللغوى، باستخدام «خارجية» الحوار المقطوع مرة بعد مرة، وبذلك يكرس، ويعمق، الشق بين تقاطعات النص، يؤكد، بالكتابة الثنائية الأساسية فى وعى الكاتب، ازدواجية الداخل والخارج، لا بالانصهار - كما تطمح السيريالية إلى أن تفعل - بل بالتواجه، والتقابل المتضاد. وهنا تعديل «أساسى» على المنهج السيريالى، وتهجين له بالمناهج التحديثية الرائجة الأخرى.

هذه القالبية فى التركيب - الثنائية بين الداخل والخارج، بين تقطع السرد الشاعرى وتقطع الحوار المسرحى - أصبحت من خصائص الكتابة عند الكاتب. سنجدها فى كل نصوصه الطويلة فى هذه المجموعة، كما نجدها فى نصوص لاحقة نشرت بعد ذلك، من قبيل «**تكوين**»[٦١] و«**ارتفاع من الفخار**» ومما له أهمية، فيما أظن، أن الداخل، عند الكاتب، ليس غوصا فى منطقة الحلم وماتحت الوعى، خالصة عضوية، مستسرّة، بل ثنائية أخرى - إن صحت الرؤية - حيث تتخذ الأشياء الخارجية المتوخعة فى الظاهر إيحاءات، بل تقوم بأفعال، كأنها هى حركات النفس، وحيث تتصلب خطرات الفكر وخطفات الحس، وتتقولب، وتتخذ غلافا حجريا جامداً، وبالمقابل فهذه عنده ثنائية متعددة الطبقات، ودوارة: «جدران حلقه تعوى»[٦٢] «طوابير دخان قذر اليدين»[٦٣] «أشدُو رحم أمى.. آكل من قامتى.. ممهوراً بالجلد المحروق» حيث تتجاور عناصر الصدمة

والبشاعة وانهيار صلابة اللغة ، وهى الخصائص السيريالية المعروفة .

برغم أن النص يعتمد التكرار اللفظى ــ أسلوب الرقى والتعاويذ السحرية ــ كأداة مجربة ، يبقى السؤال : هل التكرار اللفظى ، وحده ، كافيا لحمل الرسالة ، محل التساوق النغمى ؟

ينتمى محمود الوردانى ، بوضوح إلى تيار التحييد و« التغريب » و« التشييئ » بمعان خاصة ومحددة ، فينضم فى ذلك إلى عبده جبير من جيله ، وقبل ذلك إلى بهاء طاهر ، وإبراهيم أصلان ، فى مقابل تيار الاستغراق والانفعال والتورط الذى يرفده ، فى جيله ، جار النبى الحلو ، ومحسن يونس ويوسف أبورية .

وقد أصبح التكنيك معروفا وشائعا وأوشك بدوره أن يصبح تقليدا مكرّسا له ما للتقاليد من سطوة ومن سهولة فى الوقت نفسه : النظرة ــ والكلمة ــ الباردة الصاحية ، تجريد الأشياء والأشخاص والانفعالات والأحداث من عضويتها وحرارتها وجيشان أحشائها ، بالتوصيف من الخارج ، وتجنب المفردات المشحونة والمثقلة ــ وليست الثقيلة : بجمودها وحجريتها فهذه مطلوبة وموظفة كثيرا ــ التقطيع فى التسلسل الحوارى والحدثى وفى تتابع المشاهد بترك ثغرات وفجوات فى داخلها وتفريغها ــ عن عمد ــ من المغزى المتوقع وتغطيتها بإيحاء اللا مبالاة واللا معنى فى بعض الأحيان ، التجفيف والتعرية والنسك فى القاموس وفى التشكيل وإذ نذكر بهذه القسمات المحفوظة الآن من هذا التكنيك فإنما لكى نستدرك بسرعة أن النموذج لن يكون أبدا نمطيا ومعمليا ، ولكل كاتب ، كما هو بدهى ، خصائصه وطريقة تناوله وتنويعاته والقدر المتاح له من تشابك وتداخل مع الطرائق التقنية الأخرى ، لأسباب ظاهرة .

فى « **ثلاث ورقات من سفر التكوين** »[٦٤] علاج مُرْهَف ومتوازن على مسار البحث عن هذا التكنيك ومع تنويعات عليه والعناصر التيمية الثلاثة فى القصة تتابع وتتضافر: درس مع بنت صغيرة وجلسة تحشيش وعلاقة مع بغى ، مأخوذه كلها بدقة ، بلا عاطفية ، مع وضع المسافة الضرورية بين الراوية المتحدث بضمير المتكلم ــ وهى صعوبة مضافة فى هذا التكنيك بالذات ــ والحدث الذى يرويه والانفعال أو الاستجابة لهذا الحدث . الأحداث بذاتها مطروقة حفيت عليها أقدام الرواة حتى بليت الطرقات ولكن التطريز الشاعرى والتاريخى مضفور ، فى داخل تكنيك التغريب والتبعيد بدقة وذكاء ومن غير اقتحام . و« المحاكمة »[٦٥] قصة بحث عن عمل وسعى وراء عناوين كثيرة ، ومطاردة مستمرة فى الخلفية من قوة قهر غير واضحة كأنها بسبيلها إلى تنفيذ حكم ، وعلاقة مع جارة لها أولاد ، ــ ولها حنان وفيها الملاذ الهش الذى لاندرى أبدا ماإذا كان منيعا أم سوف يستباح . والجملة الأولى من هذه القصة فيها ، وحدها تقرير ، يكاد يكون نقديا ، للكتابة والرؤية عند الكاتب : « كل الأشياء واضحة تماما ومحدودة لكننى لم أستطع تبريرها » .

هذا إذن جوهر التكنيك والمقصد القصصى معا : التشييىء ، النظرة الخارجية ، وافتقاد المعنى .

والكاتب يعود إلى تقرير قانون إيمانه باقتباس إيفان كارامازوف : « تهزنى الحماسة لعمل من أعمال البطولة الإنسانية التى انقطعت مع ذلك عن الإيمان بها منذ زمن طويل » كل مايمكن أن يقال لإكمال هذا التقرير أن نستبدل كلمة « اللابطولة » بنقيضها ، فالبطل التغريبى ذائع السمعة هو « لابطل » ومع ذلك يقوم بأعمال أو « لاأعمال » يقدسها هؤلاء الكتاب بحكم مااختاروه أو مااختير لهم من طريقة للرؤية .

فى « **ولد وبنت** »[٦٦] يتخلق هذا العالم المتشييء البعيد فى الحوار غير المباشر المحكى بالنص مع ذلك على طريقة « قال إن » و« قالت إن » ثم يأتى الحوار منسوبا إلى ضمير الغائب ، وكاملاً دون أن ينقص فى كلمة وتنتهى القصة بلا نهاية أى أنها تنتهى برسالة الغربة واللا مبالاة واللا معنى ، ويبقى أنها رسالة وأنها تحمل معنى وهما وقربى وثيقة حميمة مقلوبة كلها على وجهها مدفوعة إلى منطقة لاتفصح فيها قط عن نفسها ــ لكى تصل بذلك إلى أقصى بلاغة ممكنة ــ لأنها كامنة بالقوة ومن ثم كاملة . لأن الإفصاح مهما كانت بلاغته مشوب بالقصور عن النموذج ، أما الكمون فيحتفظ بكل طاقته ، وكامل لأن إمكانياته ظلت غير محددة ، وبالتالى غير محدودة . هذا تكنيك كان بهاء طاهر ، فى الستينيات ، قد ساده وأحكمه واستثمر طاقاته استثمارا يبلغ غايات بعيدة .

و « **الصرخة** »[٦٧] قصة تغريبية وفانتازية ، قصة علاقة ثلاثية بين عجوز ، وبنت صغيرة ــ أهى بنتها ؟ ــ وجثة رجل (هل هو الزوج ــ الأب ؟) مذبوح فى الشمس خارج كوخ الصفيح ، التوصيف الدقيق لظاهر الأشياء ــ والتوافه الصغيرة منها على الأخص ــ والحلم المقهور المضفور معه ، تلك من خصائص الكتابة عند الوردانى . تلبث النظرة عند اللون ، ومسار الضوء ، وانفجار فقاعات الشاى فى الكوب ، وزوايا الجسم والحركة ، والأصوات الصغيرة أيضا ، وحبيبات الندى على الوجه ، وحبيبات الرمل على الأرض ، هذه كلها تجسد لكى تتخذ الجثة المذبوحة على الأرض فى الخارج ، موقعها خارج البؤرة ، أى لكى تصبح ــ بالدقة ــ هى البؤرة الواحدة للرؤية كلها ، البؤرة الخارجية التى تستقطب حولها عالم النص كله ، الجريمة التى تقع أو يدُفع بها دائما خارج الوعى والتى لايتكون الوعى إلا بوقوعها ، الجريمة ــ القهر ــ هى شرط هذا الوعى .

وتنتقل البؤرة فى « **فانتازيا الحجرة** »[٦٨] إلى الداخل ، والرجل المهدد ــ هنا ــ بجريمة موشكة الوقوع ينتظر إنفاذ الاعتداء النهائى عليه ، فيحبس نفسه حتى يتحصن تماما ، ولكن القصة كلها ، بتفاصيل أكثر دقة وإيغالا ، إنما هى الاعتداء نفسه الذى وإن لم يقع بعد إلا أن حدوثه تعدى حدود الإمكان ليصبح « واقعا فانتازيا » أعتى وأضرى وأفعل من كل اعتداء واقعى . ولع النظرة المفتونة بالأشياء والألوان والأصوات والملابس والأنسجة وقد تجردت كلها من حسيتها ومباشرتها وأصبحت

«وقائع» و «معطيات» باردة، تجسم عالم الاعتداء،التهديد الذى هو نفسه اعتداء.

«**تحريك الأعضاء الصغيرة**»[٦٩] قصة إثم أيضا، ولكنه هنا إثم من جانب أمّ فى إرضاعها لابنها. فيه، وحده فقط، شبهة جريمة، لكن الإثم يستدعى الإثم، والجريمة الصغيرة ـ الجريمة القصوى ـ متبادلة. ليس هنا إدانة أخلاقية يفصح عنها. الجريمة فى هذا الفلك من القصص ليست موضع تقرير خلقى ـ إن سلبا وإن إيجابا ـ بل معطى من معطيات العالم، ولكنها ـ أيضا ـ لا تنفصل عن العطاء الأقصى والهبة النهائية. ومع أن القصة لا تعالج إلا هذا المعطى الأولى الأساسى: إرضاع أم لابنها، ورضاعة الطفل ثدى أمه، فليس فيها شبهة عضوية أو حسية، الضياغة والألفاظ وتركيبها واختيارها تحيد هذه الواقعة وتضعها فى نور بارد ومنصب فى صحو بالغ، والعنف المكتوم لا يقرر بل يؤصل: الجريمة المتبادلة هى أصل فعل الحياة.

ونحن لانعرف قسوة الجريمة وبشاعتها فى «**بحر البقر**»[٧٠]، إلا من عنوان القصة ـ وهو مقوم أساسى ـ ومن الجملة الأخيرة: «بينما تكون أذنك مستعدة تماما لتلقى الدوى العنيف»، هذا كل شىء. ولكن القصة كلها فى غاية التوصيف البارد الهندسى التفصيلى للأشخاص والأشياء، مصاغاً هنا فى خطاب مباشر من الراوى إلى القارىء ـ بضمير المخاطب ـ ولذلك فإن فعاليته قد تفوق كل الصيغ الممكنة الأخرى.

والكاتب يسمى هذه السلسلة ـ أو الدورة ـ من القصص باسم القصة الأخيرة ببساطة «بحر البقر» «**وبنادرا مايوفق كتاب هذين الجيلين ـ فى الستينيات والسبعينيات فى اختيار عناوين قصصهم باعتبارها جزءاً لايتجزأ من عملهم، بقدر مايوفق محمود الوردانى.**»

صدرت السلسلة الثانية من مجموعة قصص محمود الوردانى، منذ قريب، بعنوان «**أربع قصص قصيرة**»[٧١]، وهى نصوص متقاربة، ومتضايفة، الصوت الأساسى فيها هو صوت مصطفى الذى يبعث لنا حلقات طفولته، ولكن السؤال الحقيقى هنا هو هوية هذا الصوت كما تُستخلص من صياغته. وإذا سلمنا بداءة، أن نقل الطفولة ـ كما هو الشأن فى «**نقل الواقع**» ـ لغو، بالتعريف؛ وأن الصياغة الفنية بحكمها ذاك، سوف تهزم غرضها وتهدم قوامها إذا زعمت ـ بخدعة ما ـ أنها تنقل الطفولة أو تنقل الواقع. وهكذا، فما من سبيل بمنطق الأمور نفسها إلى هذا «النقل»، فإن المشكلة التى يجب أن تحلها الصياغة الفنية هى مشكلة الخلق أو الإيجاد لعالم نصىّ يتراوح فيه الوعى الطفولى عَبْرَ وعى الكاتب، بمقادير أو نسب أو أمزجة تتبدى فقط من خلال العمل نفسه. وقصص «**يوم طويل**» عندى تقع كلها فى قبضة وعى الكاتب وتفلت تماما من هذا السحر الذى يشع، بطاقته الخاصة، من وعى الطفولة المُبْتَعَث. وهى قصص مشغولة جدا، ومدبرة جيدا، ومتقنة إلى أكثر مما ينبغى، يجور فيها نصيب الكاتب على نصيب الطفل، ومهما بدت العفوية والتلقائية فى «نقل» بعض لقطات، فهى محسوبة ومُتعقَّلة (أرجع إلى محسن يونس فى هذا المجال تجد تحقيقاً مختلفا) ولعل اعتماد السرد التقليدى التفصيلى ـ خروجا على تكنيك قصص الجريمة، المحدث، التغريبى، هو المسئول أساساً عن صياغة العمل هنا فى قالب الذكريات المحدودة الواقعية،لافى مناخ الاسترجاع والبعث الشعرى، إلا أن الكاتب يعود فيجد صوته الخاص فى القصة الأخيرة من هذه السلسلة «مدفأة تعمل بالكيروسين»[٧٢] ونعود فنجد قسمات صياغته التى لايوفَّق إلا فيها، صياغة النظرة المحايدة التى تختار اختيارات قاطعة ومنقطعة عن بعضها البعض، والتى تكوّن، بهذا القطع والتقطع، كمالاً للصياغة.

وهو مايعود إليه، بنجاح نهائى فيما أرجو، فى قصصه الأربع الأخيرة: «**السير فى الحديقة ليلا**»[٧٣] وعلى الأخص «جسم بارد صغير»[٧٤]. وهما نصان مترادفان أو نص واحد مكتوب مرتين، و «جسم بارد صغير» بحكم حيز الشكل القصير نفسه الأكثر اتساقا وملاءمة لصياغة تيار «النظرة» هو النص الذى يفى أكثر بشروط هذه الصياغة ـ كما عرفناها فى قصص الجريمة عنده ـ وعندما تقع نظرة التحييد واللامبالاة والتشييىء على تيمة متقلبة بحياة انفعالية مَوّارة وحارة،مثل دفن جثة شهيد سقط فى الحرب، فإنها قادرة ـ كما حدث هنا بالفعل ـ أن تحمل شحنة كبيرة، تكاد تكون مدَّمرة، من الاستجابة، فهذا النص يقف ندا ومقابلا لنص «بحر البقر» فى تحقيقه لما تصدى له، بالأداة الفنية التى تصدى بها.

فى قصة «**تقرير عن القتلة**»[٧٥] مشابه ملحوظة لتكنيك عبده جبير، وإن كانت له خصائصه المتفردة، والتبعيد بين صوت الراوى المتكلم (دائما بضمير المتكلم الفرد) ـ والأحداث التى تدور حول قتله وموته وحلمه الأخير ـ مرة ثانية بمصطلح المتحدث من وراء الموت؟ ـ مع تراكم تفصيلات خارجية وداخلية كثيرة مأخوذة على نفس البعد، يجعل هذه القصة استئنافا لقصص «الجريمة» ـ هذه هى المنطقة الخاصة لحساسية الكاتب ـ وبداية جديدة فى الوقت نفسه.

* * *

يقف نبيل نعوم وحده بين كتاب السبعينات، بكثافة النسيج الذى يقوم قصصه القصيرة ـ وروايته الوحيدة المنشورة «الباب ٠ ٧٦» التى يمكن اعتبارها قصة طويلة ـ وزخم المعالجة، باحتشاد العناصر التى تكون رؤيته وصياغته معا، فإذا كان لابد أن نسلم أن مجمل كتابات هذا الجيل ترق خيوطها إلى حد النصول والهفافة أحيانا، وأن فيها قدرا من «براءة» الرؤية والتناول معا، قدراً من خفة الوزن إن صح التعبير، فهذا كاتب «ثقيل» بل باهظ الثقل أحيانا، تزدحم كتابته برصيد محسوس من الأساطير، والإشارات الثقافية التراثية، والتأملات المستقطرة من قراءات كثيرة ومتنوعة، والشطح الذى يريد أن يكون صوفيا، والغوص فى عباب الأديان القديمة والحديثة ليطفو منها بلقى من الصيغ يستخدمها بنجاح ملهَم أو بعمد متدبَّر على حسب الأحوال، وهو أساسا تحديثى وتجريبى لايعتمد الكتابة التقليدية السردية، وصياغته تندرج، أساسا، فى التقديم لعمله بجمل عليها مسحة البساطة العادية والتقرير الخارجى، لكى يتقلب فجأة فى غمار الإشارات الرمزية، والتقطيع التغريبى، ورواية الأحداث الجسام والرؤى المهولة فى كلمات قليلة متقاطعة ومتشابكة.

والأرجح أن تراثه القبطى الخاص ، وثقافته الواسعة ، وتعليمه العلمى - فهو مهندس - ورحلاته إلى الخارج ، وولعه بالثيولوجى والتصوف ، قد تكون من المراجع الخارجية على النص ، عنده ، ولكن إسهامها فى تشكيل النص لاتخطئه العين.

«يوسف مراد مرقص»[٧٧] أول قصة أعرفها له هى دورة ميلاد وموت لايجتازها «البطل» بنفسه وإن كان هو الذى يحياها ويموتها ، يوسف مراد مرقص نفسه لايحدث له شىء ، تمضى حياته على سننها العادية كأنها لاتمضى ، ولكن الدورة تجرى بين والده وابن عمه ، وكلاهما توحد بالبطل ، كلاهما نموذج رئيسى ، وأرضىٌّ مع ذلك ، وكلاهما يعيش ويموت كأنهما متناسخان أحدهما مع الآخر ، فليست الدورة افتعالا «قصصيا» أو حيلة يقصد بها المفاجأة. الصياغة الباردة التقريرية الخارجية وغير السردية أولاً وقبل كل شىء بنفى - بذاتها - لعبة التكنيك التقليدى.

وفى «**النهر عند المنبع وعند المصب**» يقول الراوى : «قلت : ياعالم الأسرار متى تريح هذه النفس من العودة فى جسد بعد جسد» . تيمة الدائرة الأبدية أو العودة المتكررة ، أو التناسخ المضطرد ، (قصة «العودة» لها أهميتها ، هنا ، والحروف الأبجدية تلعب الدور الذى يعطيه إياها ابن عربى) سواء كانت مستوحاة من الهند أو من نيتشة ، تيمة ملحة عند الكاتب . وفى هذه القصة تتخذ الصياغة مسارب لها من التراث الفرعونى والقبطى والعربى والحديث على السواء ، وتتخذ العبارات الصوفية كمفردات لها شحنتها . ولايتردد الكاتب أن يضع مقولات صوفية غامضة موحية ، بلغة باطنية ومرقمة بالعدد من (١) إلى (٧) ومفردات من الإنجيل والقرآن كلها فى طوايا قصة عن محاولة سعى العمة لتزويج بنتها من البطل الذى يتحدث عن ذات نفسه ، ويسعى ليتحدث من ذات الكون كله ويستقطر طموح رؤاه من خلال تاريخه .

«المخلص ابن الإنسان» قصة باطنية تماما ، لم تعد موضوعة فى سياق القص المبتذل اليومى ، وإن كان سياق القاموس متراوحا بين الحكاية والريبورتاج . وابن الإنسان هنا هو الذى يذبح ويقطع ويوزع قربانا على الآكلين ، كل بحسب نصيبه المعين من قبل أن يولد . وهو مركب من «أوزيريس» المصرى القديم الذى قطع ووزع ، بالتفصيل والتحديد ، ومن يسوع الناصرى الذى افتدى البشرية ومازال جسده الحىّ يشارك فيه المؤمنون كل يوم ، فداءا وخلاصا .

«**البُشْرَىٰ**»[٧٨] تمضى بما بدأت به «**المخلص ابن الإنسان**» فينتفى السياق اليومى تماما ، فى القص وفى القاموس سواء . والابن الذى تأتى به البشرى فى النهاية ، ولكنه لايأتى فى القصة ، هو فى الوقت نفسه ، ابن إبراهيم وساره ، وابن موسى وصفورة ، وابن يعقوب وليئة وراحيل ، وابن زكريا واليصابات وابنَ الله من مريم ، وهو المبشربه دائما ولايجىء. اسمه كامل ، والكاهن الذى مر على منزله يحمل البشرى ، بالرقم «ثلاثة» الملائكة الثلاثة الذين هم الرب نفسه والذين استضافهم إبراهيم. والقاموس شعرى وأمثولى Parabolic صريح . وليست أهمية القصة فى تحميلاتها التوراتية والإنجيلية والإسلامية ، بقدر ماهى فى مضمونها الذى هو شوق ، ونبوءة غير متحققةٌ ، وتقرير للإيمان موضوع موضع السؤال : هل يأتى ، أبدا ، ذلك «الكامل» ؟ وهل تسقط ، أبدا «البشرى» ؟

«**المعجزة**» مروية كلها ، الآن ، فى سياق الحكاية اليومية ، دون شاعرية بتفصيل وتحديد يمت بصلة إلى «تكنيك النظرة» ، وتتقطر الحكاية بعد ذلك عن طريق أجوبة فقط يرد بها صاحب الرواية على أسئلة محذوفة يسألها «بعض الأقارب والأطباء والباحثين والصحفيين» ، ولانعرفها إلا عن طريق الإجابات . ونعرف معها أن معجزة حدثت فى ديرناء معزول تحدث قديس مات منذ قرن على الأقل ، ومازال طرى الجسد ، إلى الدكتور نظير . وعندما مد الدكتور نظير يده حتى الكتف بين التابوت وغطائه المرفوع دون ركازة بإعجاز ، نفهم أن ذراعه كلها قد بترت منه ، وأن القديس الذى أوقع عليه هذا العقاب الغريب «لم يحذره ، بل أوصاه أن يكون مخلصا مع نفسه» ، ولم يشعر الدكتور بأى ألم ، ولم يسل من ذراعه المبتورة أى دم . تمَّ ذلك فى اليوم التاسع - يوم الاكتمال - من زيارته للدير ، وكان قد سمع صياح الديك - فى اليوم الأول - ثلاث مرات ورأى فى صحراء الدير ذلك الأسد الذى جاء من سفر «الرؤيا» مركبا من حصان وثور وثعبان وصقر وحمل وإنسان . كيف عوقب على قلة إيمانه لأنه كان يفكر فى مقتل أبيه ، ويبحث عن «المعرفة» - والمعرفة هى فقدان البراءة والتورط فى الشر .

وفى «**ألم الانتقال وألم الصمت**» تظهر على الفور مشكلة ماهى القصة القصيرة ؟ هل لها مواضعات ومواصفات ؟ فقد انتفت «الحكاية» هنا بكل أساليبها وصياغاتها التقليدية والمحدثة ، ونحن أمام صياغة تستغنى تماما عن السرد بأى شكل . سنجد جملا تَروى بالفعل الماضى ماحدث من غير تحديد ، وجملا من الحوار المتقطع ، ونصوصا شعرية واسترجاعات من التوراة والإنجيل والقرآن ، وسوف نستشف - فى النهاية - ماقالته القصة فى أول جملة : «عاد إلى بلده بعد أن عبر ومات» هذا الوعى الذى يتخلق (من بعد العبور) يغص بحياته قبل العبور وبعده ، قبل التاريخ وعَبْره ، فى المضارع والماضى والماثل فى غير زمن ، وفى هذه الصياغة تردد مفردات نبيل نعوم الأساسية ، الكوبرى ، النهر ، الطحلب ، ثنيات جسد امراة ، البقرات السمان والعجاف ، الجبل ، الكهنة والرهبان والشيوخ ، الشمس والمركب والثعبان . **وليس الترابط - كما لاينبغى أن يكون - سرديا ولا متعقلا . منطقه الداخلى يستعصى على التفسير بطبيعته نفسها ، ولكن هناك نوعا من التواصل - ليس من الضرورى وإن كان من الأفضل أن يكون تواصلا مثقفاً ومدَّربا - له مقدرة التخلق والحدوث فى مستوى خاص من مستويات التلقى .**

و«حلاوة العشق» صياغة جديدة وخاصة لنشيد الإنشاد ، بعيدة الأصداء ولكن أواصرها الداخلية حميمة ومتوازية ، ولكنه نشيد الإنشاد هنا بعد أن يكتمل الحب ويأتى سبع بنين وسبع بنات .. والبئر لاتجف بالصيف والخير وفير ومستويات الرؤية الثلاثة : التوراتى والريفى القديم - المعاصر معا ، والحضرى الحديث تُكسِب النشيد بالفعل حلاوة

خاصة ، وفى بطن الحلاوة ، بالضرورة ، نقيضها : إن ساكن بطن الجبل الذى يذبح التيتل ، بعد أن يربط امرأته بحبل من كتان مجدول فى صخرة ملساء عارية الصدر والعجز ، (**هل هى بروميثيوس الأنثى متروكة لنهش النسر الذكر ؟**) وقد كان لها ـ هما أيضا أربعة عشر ابنا وبنتا . ثم أخرج كل مايملك .. هبة لعابرى السبيل ورحل ؟ » أهى نفسها تلك المرأة التى رحل عنها زوجها تتغنى بنشيد العشق ، مربوطةً فى صخر الحياة الناعم ؟ .

الموت ، مأخوذاً من مزامير داود والرؤيا وطقوس الصعايدة الأقباط وإيحاءات التحنيط وخلود المومياءات تيمة مراودة ملحّة عند نبيل نعوم والقبر عنده ليس نهاية المطاف فما للمطاف عنده من نهاية . الدورة مهما يهدها الانكسار كاملة دائما لاتنقطع . لايقرر الكاتب هذا اليقين تقريرا مباشرا أو غير مباشر تقرره عنه كتابته بصياغتها المشحونة برصيدها التراثى ووحدات المعاصرة معا ، كما فى قصص مثل « الموت » و« فم الأسد » .

« **القرين** » نشيد للحب من شعر خالص . نبيل نعوم ينمى بحساسيته الخاصة الفريدة قالب « **القصة ـ القصيدة** » **الذى كان يحيى الطاهر عبد الله قد صاغ فيه آيات إبداعه الأخير . ولكن الحساسية هنا تتشرب بعمق إيحاءات توراتية وصوفية إسلامية معا فى مزاج مرهف ورقيق .**

« **العرض** » نص صوفى صراح ـ هنا أيضا تثور مسألة القالب القصصى ، أهذه قصة ؟ يدّعى هذا الكاتب أن « نعم » وهنا أيضا حل محتمل لقضية الأصل التراثى للقصة القصيرة فكم لآبائنا المتصوفين من نصوص قصصية مرهفة الدقة عميقة الجمال ! وفى « العرض » نجد مياه الحياة التى لايبتلّ بها ـ وان غمرته ـ « صخرة الحق » الناطق باسم جمهرة الخلق من أغمار الناس ، تتصدى للمطلق الصارم الحكم القاضى بالموت والإفناء ولكنه العادل الذى يعرف ماء الحياة ، جوهرها وعنصرها الأولى ، عندما يعُرض له ويَعرض عن كل التفانين والزخارف والبدائع الطارئة .

فى سلسلة تالية من القصص نشر منها « **القاهرة مدينة صغيرة** » (٧٩) و« **البئر** » (٨٠) و« **الزيارة** » (٨١) ولم تنشر « **الميراث** » و« **المنامة** » و« **البديل** » و« **المعروف** » ينحو الكاتب منحى جديدا تماما صناعة القص فى هذا المنحى بارعة والعبارة سلسة وذكية ومثقفة وحاذقة . والحبكة ـ خصوصا ـ مشغولة جدا ، ومقصود بها المفاجأة والإبهار والتنوير الذى يغلف الحكاية بضربة واحدة محكمة التسديد ، عناصر القصص كلها ملحوظة الكفاءة مثل المئات وعشرات المئات مما تنتجه الصناعة القصصية . باختصار هى قصص فيها أصداء أساسية من إدجار آلان بو ولكن الكاتب التراثى لايتكرر ، وكل تكرار تزيد بحت . ومن ثم فهى جميعا تقصر جدا عن أن تتناول أو ترتاد مناطق الحساسية الأصلية عند الكاتب ، وعن أن ترتفع أو تقترب من التحقق الذى أصابه ـ حتى لو أخفق ـ فى سلسلة القصص الأولى التى من حقه أن تنسب إليه وحده . قصة « **مسبحة الإلهة كالى ذات المائة حبة** » **تطمح إلى إيجاد أرض مشتركة بين المنطقتين ، وتتراوح بينهما . لكن هذا الكاتب يفتقد جدا ضوء المنطقة الأولى ، وعمقها ، وثراءها الخاص .**

وأخيرا ، وليس آخرا بالطبع ، نأتى إلى **يوسف أبو رية** ، **فنعود إلى عالم الطفولة مرة ثالثة ، وعلى نحو آخر . فى هذا الطفولة غضب لاخفاء فيه ، وعنف أيا كانت شاعرية صياغته فهو ضارٍ ومستشرى ، وفيها قرب وثيق من الموت ، والقتل ، والجنس .**

خصيصة هذا الكاتب أن وعيه الآن ، فى كتابته الآن ، هو وعى طفولى ليس تقاطعا عَبْر الشعر بين وعى الطفولة والنضج (محسن يونس) وليس استرجاعا بحتا للطفولة وذكرياتها بفعل وعى راشد (محمود الوردانى فى « المواسم ») بل لأنه وعى حلمى ، وسحرى ، ويتخذ من الأنماط ، من التصورات الكلية ، قواما له ، فهو طفولى .

وإذا كان ثم تشابه ظاهر بين كتابة يوسف أبو رية وكتابة **يحيى الطاهر عبد الله** ، **فليس ذلك ـ على الأقل ـ نتيجة تأثر مفترَض ، بل هو أساسا نتيجة تشابه مزاج إبداعى ، وطريق للوعى .**

سنجد عند **يوسف** أبو رية التجريدات الماثلة سواء بالتعريف « الفاكهة » بدلا من فاكهة لها اسمها وتحديدُها ، الجسد الملفوف ، .. وهكذا بلا حصر ؛ أو المنبعثة أيضا فى قالب التنكير : « حوافر » و« حشائش » و« شوك جاف » ، « رجال كثيرون » ، ولكنها جميعا غير مجسمة وغير متعينة وغير آنية . هى تجريدات ، أو إذا صح القول ـ « ماهيات » وليست « موجودات » ، وليس هذا التجريد آتيا من الاستقراء العقلى بل هو نابع من إدراك مباشر ، موهوب ، معطى ، تلقائى ، ومن ثمّ طفولى .

وفى قصصه جميعا ، بدون استثناء ـ فهذا كاتب يعرف طريقه ويخلص له دون غيره من البداية ـ جو حلمىّ سائد ومتغلغل ، لاينفصل ـ كما هو ظاهر ـ عن صياغة التجريد ، والتنميط حيث كل شجرة هى « الشجرة » وحيث لايكون الشيطان والملاك وجودا وحضورا مجسما بل ابتعاثاً لمثال وماهية . نحن فى عالم الحلم ومشابهته بالواقع مشابهة سحرية .

كان من الضرورى إذن أن تكون مواقع هذا العالم حلمية . المقابر لاتكاد تغيب عن ناظرينا ، والمساجد ، والأسواق . وساحات لعب الطفولة . وهى أيضا ليست استرجاعات محسوبة متدبرة ، ولا مواضع عملية محددة ومجسمة بل ساحات للحلم ، أو للوعى الحلمى على الأصح . وفى هذا جانب من « **فهم** » العنف والضرواة والعرامة الشبقية والقربى الحميمة من الموت التى هى مادة الحلم وصياغاته أيضا فى وقت معا .

فى فَلكَ قصص الطفولة عند « **أبو رية** » سنجد الولد الكفيف يرى فى الحلم يفر بحذر « الحلم الليلى من ضغط واقع » ـ نراه نحن كما يراه كاتبه حلميا بدوره ـ إلى الحلم « داخل الحلم » . فالتقابل هنا أولاً ليست فيه شبهة ميلودرامية ما ، ولكنه أساسا تقابل أو تراوح بين درجات الحلم الواحد متعدد الألوان . أما « طفل الطين » فحلم آخر قائم على تجريدات وأنماط وقوالب تبنى وتهدم وعزم فى النهاية معقود على حراسة الحلم من أقدام الصغار والكبار.والكاتب فى النهاية لايفعل إلا أن يحرس حلمه « والقصة تبدأ مباشرة بهذا المثال النمطى : « **الشجرة ذات الظل** » وتمضى

فى بناء «البيت الحلم» **والطفل الحلم» والعروسة الحلم» ـ التيمة طبعا ليست جديدة الجديد والأصيل هو «القصة ـ الحلم» و«خبز الصغار»** صياغة أخرى للحلم نفسه : إعادة تخليق «الواقع الحلمى» فى داخل «حلم الواقع» ، درجتان من سلم الحلم تفضى إحداهما إلى الأخرى فى الاتجاهين بإحكام «**العابرون**» «**الغرباء يعودون**» ، و«**اللعب خارج الدائرة» و«الآخرون» قصص وثيقة الصلات محورها رؤية الولد القروى للغرباء والآخرين والعابرين ، اقتحامات العالم الخارجى ، شخوص الحلم الآخر ، من الضفة الأخرى : الحرفيون والوافدون بأنواعهم الذين يحطون ليلة أو ليال فى ساحة القرية أو يهجمون عليها أو يلعبون بها ، وليست هناك أدنى محاولة لتحديدهم وتشخيصهم أو حتى تسميتهم ، وليسوا قادمين من الذاكرة . هم ماثلون فى صياغة الوعى بهم «الآن» ، كما كانوا تماما حاضرين فى الوعى «عندئذ» ، شرخ الزمن قد التأم ، بالكتابة بين الطفل والكاتب . ليست هذه طفولة الكتابة ، بل كتابة الطفولة .**

ومن الممكن أن نسلك فى فَلَك متقارب النجوم قصصا مثل «الفارس وأنا فى غرفتى» ، وهى قصة فعل جنسى سيريالى تراوده صورة جيفارا وزوج حمام فى فعل جنسى مواز ، فى حلم مضطرب ومتناثر المفردات ، وفى تهويم ، لايستطيع هذا الكاتب ، على الأقل ، أن يعثر له على منطق داخلى متماسك . شاعرية هذا التهويم لاتقف على أرض ولاتحلق فى سماء معلقة ، غير متحققة . «**القتال على السطح**[٨٢]» ، أمثولة ثقيلة اليد فى العلاج ومضغوطة على نتوءاتها الاستعارية جدا ، الرؤية الفنتازية أو التخيلية أو الكابوسية خام وفظة جدا : رجل يقتل آخر على سطح قطار منطلق ، كل ركابه لايعبأون ، خوفا وتقية ، إسقاطاتها ـ كما يجرى المصطلح المألوف ـ شديدة الوضوح ـ «وخادم بيت الله»[٨٣] ، قصة خادم المسجد الذى يسرق ميكروفون كلام الله ، تحت وطأة الحاجة ، مغزاها الاجتماعى قريب ، وإن كانت حية وفعالة ، وهى تقترب جدا من قصة «**الرشح**» التى تنتهى بقتل متوقع يسقط فيه ـ كما فى حلم ـ رجل ليست عنده رحمة ولاإحساس ، طاغية صغير مستعار ليمثل طغيانا أكبر . ولكن هذه القصة تستند إلى مادة أكثف وأغنى من سابقتها ، وتقترب كثيرا من الوصول إلى مقصدها . ولاتبتعد «**الملاك**» كثيرا من هذا الفلك ومقصدها إدانة واضحة لسقوط الفتاة الريفية التى هى موضع الحلم ، تحت أقدام الكبار أصحاب السطوة والثروة وأهل المدينة الحديثة التى ضرب فى نخاعها الفساد ، هى قصة سقوط الحلم إذن و«**الضيف**» تتناول هذه التيمة نفسها مرتبطة بتيمة اقتحام الآخرين من المدينة لكى يهدموا سكينة القرية وسلامها الداخلى . «**وقمر ونجوم**» هى أيضا قصة إفساد المدينة وسلطاتها لابن راعى الغنم الذى يتحول إلى خائن يشى بالرجال الأقوياء أحباب الليل ـ نماذج أدهم الشرقاوى العتيدة ـ ويصبح شيخا للخفراء فيثأر الرجال ، ولو دفعوا الثمن فادحا فى الأغلال الغلاظ . والغنائية هنا تحلق فى دورة أخرى أعلى نغمة وأكثر اتساقا مما قبل ، ولكنها غنائية مجلجلة وخطابية بأكثر من معنى . فالكاتب يلجأ إلى الكتابة بضمير المخاطب الفرد ، لاللتبعيد ونفى الميلودراما عن البوح بأسرار الذات ، بل للوصول إلى بلاغية قد تهزم ذاتها لفرط شاعريتها .

«**ترنيمة للدار**» حنين شاعرى للجندى الذى يهفو إلى عالم الطفولة ونجد فيها الحلم المركب فى تنغيم جديد .

«**خطوة**» ، قصة تخلّق الطفل حتى تنقذه يد ـ كأنها قدرية ـ من تحت خف جمل شاهق ، هى قصة تشكل الحلم وصياغته حتى يستوى خلقا بيّنا . والإنسان ـ نفسه ـ قد أصبح هو الحلم .

والعانس والصبى»[٨٤] ، قصة الشبق الطفلى إذ يتحول إلى شبق سوىّ ، بعد اجتياز نيران المراهقة ، صيغة ريفية «**للفارس وأنا .. فى غرفتى**» ، وهنا أيضا صورة للشيخ الذى يهدد ، بسيف الفعل الشبقىّ الطفلى المحبط ، وهو مايحدث أيضا فى «يوم للدود» . ولكن الإحباط لايتأتى من سطوة أبوية مباشرة . هذه قد حُيِّدت ـ كما فى الحلم ـ واستحالت إلى رموز وَهَنَت قوتها . وتتراوح الرواية بين ضمير الغائب وضمير المخاطب ، وتُجلجِلُ الخطابية ، كما تجلجل دائما عندما يستخدم ضمير المخاطب ، ومن ثم تنكسر الصياغة الحلمية ويحتل المقصد المباشر مقدمة المسرح ، **فهنا خطاب مباشر غير متجه إلى بطل القصة** وحده بل متجه إلى القارىء مباشرة أيضا .

ولكن «**قصة السجين**» على خروجها تماما من الصياغة الحلمية ، وانتمائها إلى التقليدية ، تحقق فى إطار شروطها نجاحا مؤثرا ، حتى لو كانت فى النهاية هتافَ تمرد واضح مباشر ضد قهر واضح مباشر .

من سلسلة قصص الموت قصتان لهما تفرد محسوس ، «**الضحى والليل**» تجرى حول سرقة جثة من مقبرة حديثة وإعادتها ، «**وظل الموت**» قصة الأم ـ العجوز التى مات رجلها وتعود بعد الأربعين إلى بيتها ، لأن بيوت أبنائها وبناتها ليست لها ، فكأنها هى الأم الأصل قد ماتت وعادت إلى بيتها المقبرة .

فعالية هذه القصص هى فى تداخل الموت والحياة عن طريق تصورات أو رموز كلية ، فى رؤية شاملة خصيصتها الأولى ـ ربما ـ هى قبول الموت ـ وهو الوجه الآخر الضرورى لحلم الحياة نفسه ـ باعتباره معطىً مسلما به مأخوذا على علاته ليس مخوفا ولامرهوبا ولاحتى مما تتحادى عنه الحياة وتنأى عنه . الموت هنا تحتضنه الحياة ، بشاعته ورعبه قد استنامت كلها وأصبحت ـ دون أن تفقد ـ ضراوتها ـ وديعة ناعمة . الخصيصة الثانية ـ والمترتبة على الأولى ـ بمنطق خفى ولكن متماسك ـ أنّ الأسلاف هنا لايمثلون ضغطا ولاقهرا . هم ايضا مسلم بهم وفيهم وَهَن لايدعو للرثاء ولكنه بالتأكيد لايستدعى الرهبة ولا التمرد ، وفى هذا جانب من الجوانب الكثيرة لاختلاف الرؤية وتباين الوعى بين يوسف أبو رية ويحيى الطاهر (الذى طالما نسب اليه) مهما كانت مشابهة الكتابة واقتراب لَفَّات الجملة بين الكاتبين .

«**التحاريق**» قصة البحث عن رزق السمك فى الترعة التى جففتها التحاريق ، الغوص باستماتة وفى وجه تكالب «العالم الآخر» ، عن حلم تحت الماء النزر الشحيح ، هى تنويع على نغمة الحلم الغنية ، الحركة البطيئة الساجية فى انسياب الكتابة هى التى تكسبها إيقاعها الحلمى وتضىء لنا إدراكها فى سياقها الصحيح .

من فرائد عَقْد الكاتب قصة «**حلم أبو عطية القديم**» (ولنلاحظ أولا

العنوان) والفَخَّرانى الأبّ ـ أصل الوجود وماهيته ـ مع بناته الثلاث العمياوات ، ينتظر مجىء الولد الذى لايجىء بينما يعمل على الدولاب ليخلق كل يوم من فوهة النار «المتارد والأباريق والمواجير» . الحلم بالخلق الذى يجىء متضافرَ الوشائج بحلم الخلق الذى يتحقق ، وفوهة شبق الرجل التى تنطفىء ، ثم تعود تتوهج هى فوهة الأتون الذى تذهب خلاقة طعمة لجشع السوق ، ولكن يبقى منها دائما مايقيم أود حياة عنيدة تطارد حلمها . هذا أيضا فن عنيد ومتمكن يتتبع حلمه بدأب وقدرٍ كبير من التحقق .

* هوامش

يعتذر الكاتب عن عدم عثوره على بعض تواريخ النشر.

ابراهيم عبد المجيد :

(١) الملحق الأدبى ، الجمهورية ، ٢ / ٥ / ١٩٧٠
(٢) اللواء البيروتية ١٩٨١ ؟
(٣) الطليعة القاهرية ١٩٧٤ ؟
(٤) الثورة السورية ١٩٧٧ ؟
(٥) نسخة خطية عند الكاتب ، ١٩٨٢
(٦) غير منشورة ، نسخة خطية عند الكاتب ، ١٩٨٠
(٧) غير منشورة ، نسخة خطية عند الكاتب ، تاريخ مبكر ؟
(٨) المصير الديمقراطى ، بيروت ، ١٩٨١ ؟
(٩) اللواء البيروتية ، ١٩٨١ ؟
(١٠) الطليعة القاهرية ، ١٩٧٤ ؟
(١١) الهلال القاهرية ، ١٩٧٧ ؟
(١٢) الآداب البيروتية ، ١٩٧٧ ؟
(١٣) نسخة خطية عند الكاتب ، ١٩٨٢ ؟

جار النبى الحلو :

(١٤) المساء ١٩ / ١١ / ١٩٧٦
(١٥) الفكر المعاصر ، العدد الثانى ، ١٩٨٠
(١٦) النديم (بالأوفست غير دورية) العدد الثانى ١٩٨٢
(١٧) الكراسة الثقافية غير دورية ، يونيو ١٩٧٩
(١٨) غير منشورة ، نسخة خطية عند الكاتب ، (١٩٨٢ ؟)
(١٩) المساء ٢٩ / ١٢ / ١٩٧٢
(٢٠) المساء ١٥ / ٢ / ١٩٧٤
(٢١) المساء ٩/ ٨ / ١٩٧٤
(٢٢) المساء (؟)
(٢٣) المساء ١٦/ ٧ / ١٩٧٦
(٢٤) المساء ١ / ٤ / ١٩٧٧
(٢٥) خطوة (بالأوفست غير دورية) العدد الأول ، ديسمبر ١٩٨٠
(٢٦) البيان الكويتية (؟)

عبده جبير :

(٢٧) المساء ٢٠ / ٨ / ١٩٦٩
(٢٨) المساء ٥ / ٩ / ١٩٦٩
(٢٩) المساء ٨ / ٨ / ١٩٦٩،
(٣٠) المساء ٢٧ / ٧ / ١٩٦٩ رأعيد نشرها فى الوعى العربى يناير ١٩٧٧
(٣١) حوار مع عبده جبير أجراه كنعان فهد ، جريدة الثورة السورية (؟)
(٣٢) دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، مايو ١٩٧٨
(٣٣) الطليعة القاهرية ، أغسطس ١٩٧٤
(٣٤) الثقافة الجديدة ، القاهرة ، العدد الأول ١٩٧٦
(٣٥) الهلال القاهرية ، مارس ١٩٧٧
(٣٦) الديمقراطى آذار ١٩٨١ ، الهلال القاهرية أغسطس ١٩٨٢
(٣٧) المصباح البيروتية العدد ١٠ أكتوبر ١٩٨٠
(٣٨) السيرة البيروتية ، ١٩٨١ (؟)
(٣٩) الكرمل ، بيروت ، ١٩٨٢(؟)

محسن يونس :

(٤٠) أقلام (غير دورية بالأوفست) دمياط ، بدون تاريخ
(٤١) المساء ١٩ / ١٢ / ١٩٧٥ أعيد نشرها فى «الأمثال»
(٤٢) مجموعة «الأمثال»
(٤٣) مجموعة «الأمثال»
(٤٤) المساء ١٢ / ٢ / ١٩٧٦ ، أعيد نشرها فى الكراسة الثقافية يونيو ١٩٧٩
(٤٥) المساء ١٠ / ٩ / ١٩٧٦
(٤٦) المساء ١٠ / ٩ / ١٩٧٦
(٤٧) الكراسة الثقافية مارس ١٩٨٠ ، أعيد نشرها فى مجموعة «الأمثال»
(٤٨) الثقافة الوطنية ، العدد الأول ، يناير ١٩٨٠
(٤٩) المساء ١٩ / ١٢ / ١٩٧٥ أعيد نشرها فى مجموعة «الأمثال»
(٥٠) المساء ٣ / ١٢ / ١٩٧٦
(٥١) كتابات (غير دورية بالأوفست) العدد الثالث ، أغسطس ١٩٧٩
(٥٢) النديم (غير دورية بالأوفست) العلل الثانى ، ١٩٨٢

محمد المخزنجى :

(٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥) نسخة خطية عند الكاتب
(٥٦) مصرية (بالأوفست غير دورية) العدد الثانى
(٥٧) مصرية (بالأوفست غير دورية) العدد الرابع
(٥٨) «بشر الأقفاص» مجموعة أقاصيص ، نسخة عند الكاتب
(٥٩) الثقافة الوطنية (غير دورية) العدد الأول يناير ١٩٨٠

محمود عوض عبد العال :

(٦٠) دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٤
(٦١) أقلام الصحوة ، الإسكندرية ، العدد (٣) سبتمبر ١٩٧٦
(٦٢) صفحة ٦٨ «الرجل الذى مر على مدينة»
(٦٣) صفحة ٧٨ «الرجل الذى مر على مدينة»

محمود الوردانى :

(٦٤) المساء (؟)
(٦٥) المساء ٢٨ / ٤ / ١٩٧٤
(٦٦) نسخة خطية ـ يناير ١٩٧٠
(٦٧) نسخة خطية ـ أغسطس ١٩٧٠
(٦٨) نسخة خطية ـ يونيو ١٩٧١
(٦٩) نسخة خطية ـ مارس ١٩٧٢
(٧٠) البيان الكويتية (؟) كتبت فبراير ١٩٧٣
(٧١) كتابات التقدم ، القاهرة (بالأوفست) يونيو ١٩٨٢
(٧٢) المساء ١١ / ٦ / ١٩٧٦ وأعيد نشرها فى أربع قصص قصيرة .
(٧٣) نسخة خطية ـ فبراير ١٩٧٤
(٧٤) البيان الكويتية ـ سبتمبر ١٩٨١
(٧٥) نسخة خطية سيناير ١٩٨١

نبيل نعوم :

(٧٦) جماعة الرواية الجديدة ـ القاهرة ، ١٩٧٧ (مكتبة مدبولى)
(٧٧) خطوة (غير دورية ، بالأوفست) العدد الثانى ، مارس ١٩٨١
(٧٨) المساء ؛ / ٤ / ١٩٧٧
(٧٩) صباح الخير (؟)
(٨٠) المساء ١٧ / ٤ / ١٩٨١
(٨١) صباح الخير (؟)

وسائر القصص من نسخة خطية عند الكاتب .

يوسف أبو ريه :

(٨٢) المساء ٣ / ١٢ / ١٩٧٦
(٨٣) الثقافة الوطنية (غير دورية) يناير ١٩٨٠
(٨٤) خطوة ، العدد الأول ديسمبر ١٩٨٠

وسائر قصصه غير منشورة ـ نسخة خطية عند الكاتب

التفسير السوسيولوجي لشيوع القصة القصيرة

سمير حجازى

تواجه الثقافة المصرية فى صورتها الحالية أزمة[١] تشبه تلك الأزمة التى اجتازتها فى أواخر القرن التاسع عشر، إثر اللقاء بين المجتمع العربى والحضارة الأوربية الغازية. ووجه الشبه بينهما هو هذا التساؤل المحير الذى تطرحه الفئة المثقفة حول الذات العربية[٢] وفقا لماضيها ولما تبتغيه فى المستقبل. وهناك وجه شبه آخر، يتمثل فى محاولة البحث عن الوسائل الفعالة لتحقيق شكل جديد من أشكال التقدم. وموقف الناس من هذه الأزمة كموقف المثقفين، فهم منقسمون إلى فريقين متباينين، فريق يرى فى التراث كل وسائل التطور[٣] ولايرى ضرورة الأخذ بأساليب الحياة المعاصرة، وفريق يرى الجمع بين الأصالة والمعاصرة[٤] ويرى ضرورة الأخذ ببعض أجزاء من التراث وبعض أجزاء من المعاصر.

ومن الجلى أن الفريق الأول يرى فى الماضى أساسا موضوعيا لحل مشكلات الحياة الاجتماعية والفردية، فى حين يرى الفريق الثانى جواز التقاء القديم والحديث فى بنية واحدة.

وبروز الانقسام الفكرى بين الفريقين يظهر بوضوح فى فترات الانقسامات الاجتماعية والثقافية التى تمتد جذورها إلى مرحلة النهضة القومية فى القرن التاسع عشر. فالباحث المدقق فى تاريخنا الثقافى يلاحظ أن إشكالية النموذج الحضارى ترتبط عادة بمراحل التحول والتقلقل الاجتماعى والثقافى. وإنا لنشهد ذلك بوضوح فى الآونة الحاضرة حيث نلمس مظاهره فى حياة الفرد والمجتمع؛ ففى حياة المجتمع نستطيع أن نلمسها فى ظاهرة انهيار بعض القيم الثقافية. وفى حياة الفرد نلمسها فى صورة انغلاق على الوجود الشخصى، وعدم الإحساس بالإطار العام للمجتمع نتيجة تمزق الروابط بين الفرد والمجتمع. ويظهر هذا بوجه عام لدى الفئة المثقفة، وبوجه خاص لدى مبدعى الفن والأدب.

تلك بعض مظاهر تفتت بعض القيم الثقافية القديمة، وبزوغ قيم أخرى جديدة. وهذه العملية الديالكتيكية التى تحدث فى بنية القيم تعد فى نظر الفريق الأول دليل تحلل للقيم بوجه عام. أما الفريق الثانى فهم لا يرضون بهذا الرأى، وإن كانوا يقرون بوجود هذه المظاهر ولكن إلى جانب ظهور بعض قيم ثقافية جديدة.

ونقصد بالقيم مجموعة موجهات فعل الفرد وسلوكه فى المواقف الاجتماعية، ونقصد بالثقافة جماع المعارف، والنماذج العلمية، والأنساق الفكرية، والقيم، والرموز، واللغة المقننة، والأساطير التى يفرضها المجتمع على الفرد[٥] فهى تتمثل إذن فى كل مظاهر الحياة والعلاقات الاجتماعية على نحو معين.

والوجه الجوهرى الذى يتركز فيه معنى الثقافة هو بلا ريب محاولة الفرد تحقيق نمط معين من التوازن والتكيف بينه وبين الجماعة، وبينه وبين المجتمع، داخل إطار معين. وهذا الإطار المعين لايأخذ وضعا ثابتا، لأن هناك جانبا منه يتحطم بصورة معينة، بين مرحلة تاريخية وأخرى. ومادامت الثقافة هى جماع المعرفة النظرية والعملية التى تنظم سلوك الفرد وفكره، وتساعد على تحقيق نمط معين من التوازن والتكيف مع البنية الاجتماعية، فالقول بأن الثقافة المصرية المعاصرة تواجه تصدعا معينا فى بعض عناصر بنائها الكلى، يعنى أن التوازن أو التكيف الذى كان قائما بين الفرد والجماعة، أو الفرد والمجتمع، على نحو معين، هو بسبيل تغيير صورته.

والواقع أن الفرد ــ كالمجتمع ــ يواجه التغيرات الجديدة فى بادىء الأمر بشىء من الحيرة والقلق ، ومن ثم يضطر إلى أن يخطو خطوات جديدة فى سبل مجهولة ، إلى حين تتحدد معالم الواقع الجديد ويتكيف معه تاريخيا وأخلاقيا . وفى استطاعتنا أن نعد محاولة الفرد المبدع تصوير الواقع الخارجى ، دون ربطه بزمان أو مكان معين ، مثالا واضحا على ذلك ، فهذا الاتجاه له سمة بارزة يتميز بها ، ألا وهى قطع الأوشاج التى تصل بين الفرد وبيئته بصورة معينة. وفى استطاعتنا أن نعد اتجاه الفرد المبدع نحو معالجة الأشكال الأدبية القصيرة بوجه عام ، والقصة القصيرة بوجه خاص ، مظهرا من هذه المظاهر .

[٢]

والمشكلة التى نريد أن نعالجها فى هذه الدراسة هى : لماذا يسيطر على ميدان الإبداع الثقافى بعامة ، والأدبى بخاصة ، شكل فنى معين ؟ وماالعوامل التى تسهم فى تحديده ؟ فالأدباء العرب بوجه عام وفى مصر بوجه خاص ، يعالجون عادة شكل القصة القصيرة أكثر من معالجتهم الأشكال الأدبية الأخرى . ويتجلى هذا بوضوح فى مرحلة الأزمات الثقافية ، والتحولات الاجتماعية غير المحتملة . ففى أواخر الستينيات مثلا ، نجد أغلب الروائيين السابقين لهذه المرحلة ،كما نجد أغلب كتاب الجيل الذى لمع بعد هذه المرحلة ، يتجهون بصورة أساسية إلى كتابة هذا النوع الأدبى . وفى استطاعتنا أن نعد تخصيص أهم المجلات الأدبية (٦) العربية أعداداً منها لنشر نماذج من القصص القصيرة ، وإصدار دور النشر المختلفة أعمالا قصصية أغلبها ينتمى إلى ذلك النوع الأدبى ، شاهدا على مانقول .

وهذه المشاهدة المستمدة من الواقع تسمح لنا بطرح سؤال جديد ، ألا وهو : لماذا نشاهد فى تاريخ الأدب المصرى المعاصر شيوعا تدريجيا واضحا لشكل أدبى معين ، وهو القصة القصيرة ؟ (٧) وهل هذه الظاهرة الأدبية مرتبطة بطبيعة التحولات الثقافية والاجتماعية ؟ هناك فرض يمكن أن يقدم إلينا إجابة مؤقتة : نعم هناك ارتباط سببى بين طبيعة هذه التحولات وهيمنة إطار الأقصوصة على وجدان الكاتب . وسؤال آخر هو : ماالدلالة الاجتماعية والتاريخية التى تكمن وراء هذه الظاهرة ؟ وفرض آخر يسمح لنا بالقول : إن التحولات السريعة تحدث خللا فى ميزان القيم ، وتجعل الفئة المبدعة تنعزل عن البنى الكلية للمجتمع ، وترى العالم من خلال منظور غير متماسك .

[٣]

وفى ضوء هذه الفروض وتلك التساؤلات يتحدد اتجاه البحث عندنا فنحن نقصد هنا القيام بدراسةسوسيولوجية لظاهرة شيوع شكل القصة القصيرة فى تاريخ الثقافة المصرية المعاصرة. ومعنى ذلك التسلم بأن شيوع شكل أدبى معين فى فترة معينة يعد ظاهرة سوسيولوجية على أساس أن موضوع الصلة بين الشكل الأدبى والمجتمع يدخل فى نطاق السوسيولوجية الحديثة . فالظاهرة موضوع البحث لابد أن تحدث فى بنية اجتماعية معينة . ونقصد بالبنية الاجتماعية هنا مجموع العناصر التى تشكل الواقع الخارجى وتؤثر فى اتجاه الظاهرة وشكلها بصورة معينة . ونحن نفترض أن هذه الظاهرة تتألف من مجموعة من العلاقات الجزئية داخل نظام كلى يتمثل فى البنى العامة للمجتمع .

ولقد ذهب **شارل فيل** Vial ومدام **طوميش** Tomiche إلى القول بأن تخلى نجيب محفوظ عن معالجة الشكل الروائى فى أواخر الستينيات ، واتجاهه نحو معالجة القصة القصيرة ، أساسه رغبة الكاتب فى إبداع هذا الشكل(٨) . ونحن نخالف هذا الرأى ، وكل الآراء التى تجعل الفرد المبدع معزولا عن مؤثرات الحياة الاجتماعية . إن المشاهدة العابرة توضح لنا أن الفرد المبدع لايستطيع أن يمارس حياته خارج نظام معين من العلاقات الاجتماعية والإنسانية ، فمقوماته الخاصة تنمو وتتطور عن طريق تلقيه لنوع معين من التجارب والمعرفة ، لايتحقق إلا إذاكان مرتبطا بصورة معينة بنظام اجتماعى معين . حقا إن لهذا الفرد استقلاله عن نظام العلاقات الشائعة فى المجتمع ، ولكن استقلال حياته الشخصية عن حياته الاجتماعية ، هو استقلال نسبى . يضاف إلى ذلك أن الفاصل بين الجانبين ليس فاصلا جوهريا ، فالجانبان يمثلان قطبين فى حالة معينة من الترابط ، برغم المميزات الخاصة التى ينفرد بها كل جانب . وهذا القول لايعنى أن الفرد المبدع فى حالة انسجام دائم مع الاتجاهات والأفكار السائدة فى الحياة الاجتماعية ، أو مع ماتنشده الجماعة أو الفئة التى يمثل أحد أعضائها إذ يجوز أن يكون هناك تناقض بين ماينشده الفرد وماتنشده الجماعة أو الفئة التى يرتبط بها بصورة معينة .

هل نفهم من ذلك أن الفرد المبدع ليس له دور إلا دوره المرتبط بالجماعة والحياة الاجتماعية ؟ الواقع أنه يعبر فى آثاره الأدبية عن موقفه الشخصى ، ونظرته الخاصة للعالم ، دون أن يدرك أن الخلق الأدبى يتضمن فى عناصره مميزات جماعية ، كما يتضمن فى الوقت نفسه مميزات شخصية ؛ فإنجازه لرؤية معينة للعالم ليس نابعا من تجربته الفردية فحسب ، لأن هذه الرؤية نتيجة نشاط ذهنى أو نفسى لجماعة من الأفراد ، تعيش فى ظروف اجتماعية وتاريخية متشابهة . وهذه الرؤية تظهر بصورة معينة فى بناء الأثر ومحتواه .

إن التحولات التى اعترت البنى العامة للمجتمع فى هذه المرحلة قد صاحبها تحول معين فى القيم ، جعل الفرد والجماعة يفقدان الاتزان بصورة معينة ، نظرا لأن معالم الاتجاه الجديد لم تتحدد بكيفية واضحة فى البناء الذهنى للكاتب . وعلى هذا الأساس نستطيع أن نعلل انعزال فريق من المثقفين بعد التحولات التى اعترت المجتمع المصرى فى عام ١٩٥٢ ، ونستطيع أن نعلل أيضا موقف نجيب محفوظ حين توقف عن الكتابة لعدة سنوات إلى حين استطاع تكوين تصور معين عن طبيعة هذه التحولات واتجاهاتها ، ليتكيف معها تاريخيا وأخلاقيا . هذه التحولات التى طرأت على الواقع الخارجى اضطرت الكاتب إلى أن يجرى نوعا معينا من التغير فى بعض عناصر بنائه النفسى جعله يرى العالم من خلال منظور معين .

هذه البداية فى تفسير الظاهرة ، قد التقى عندها معظم الباحثين فى مجال السوسيولوجيا الحديثة للأدب . إن جولدمان يرى أن الخطوة الأولى نحو تحليل تغير بناء الشكل الروائى ، هى محاولة الكشف عن جملة الخصائص العامة للبنى العامة للوسط الاجتماعى الذى ظهرت فيه الرواية . كذلك يرى « **جاك لنهاردت** » أن تطور البناء الفنى للآثار الروائية عند ألان روبجريه ناجم عن جملة التحولات التى اعترت البنى العامة للمجتمع الفرنسى المعاصر . ولايختلف الحال كثيرا عند شارل كاستيلا castella فى بحثه عن الرؤية الاجتماعية عند موبسان ، فقد رأى فقدان الشخصيات لعنصر الأصالة ، واستعادتها من العالم الخارجى مقوماتها

الأساسية يرجع إلى تطور الإيديولوجية البرجوازية فى أواخر القرن التاسع عشر. ومن ذلك يتبين لنا أن الخطوة الأولى للكشف عن العوامل التى أسهمت فى تكوين ظاهرة شيوع القصة القصيرة، هى محاولة التعرف على جملة الخصائص العامة للمجتمع، وعلاقة هذه الخصائص بالجانب النفسى عند الكاتب، وعلاقة الكل بالخصائص الفنية لهذا النوع الأدبى. وعلى هذا الأساس نستطيع أن نفسر كثيرا من الظواهر فى مجال الإبداع الثقافى.

[٤]

ومن الجلى أن موضوع بحثنا يمكنه الإفادة من الكتابات الشائعة فى سوسيولوجيا الأدب الحديثة بوجه عام، ومن كتابات «**لوسيان جولدمان**» بوجه خاص، على أساس أنه قد حاول الإجابة عن السؤال: لماذا حدث تحول فى بناء الشكل الروائى (اختفاء البطل الفرد) مع نهاية القرن التاسع عشر حتى عصرنا. وقد عزا هذا التغير إلى تغير فى البنى الاقتصادية فى المجتمع الحديث، فالمؤسسات الاقتصادية فى المجتمع الصناعى قد دفعت الفرد إلى الاهتمام بصفة أساسية بجزئيات الحياة اليومية. وهو بذلك قد استطاع إيجاد علاقة ذات دلالة بين الشكل الروائى ونظام الوسط الاجتماعى. وقد اهتم إلى جانب الإجابة عن السؤال السابق ــ بمحاولة الإجابة عن سؤال آخر مؤداه البحث فى وظيفة البنى ذات الدلالة، ودور بنية الأثر الأدبى. وقد وجد أن دور هذه البنى يتمثل فى التعبير عن رؤية معينة للعالم، تظهر فى عصر معين، للدلالة على موقف لبعض الفئات أو الجماعات البشرية تجاه حركة التاريخ. وقد اضطر إلى أن يستعين فى هذا السبيل بعدة مفاهيم، أهمها أن السلوك الإنسانى فى حركته ينقل إلينا مؤشرات ذات دلالة معينة للتعبير عن موقف معين غايته السعى نحو تحقيق توازن بين الفرد والعالم. واستعان كذلك بمفهوم النمط البنائى الذى يعد الأثر مجموعةمن العناصر تتشكل فى وحدة عضوية واحدة، فى إطار نظام كلى.

وهذا الاتجاه يبحث غالبا فى صلة تحول الشكل الروائى بالبنى الاقتصادية والاجتماعية، فى حين أن دراستنا تبحث فى علة شيوع شكل القصة القصيرة ودلالته، بوصفه ظاهرة من الظواهر الثقافية المتعددة الجوانب، والمعقدة التركيب. فهناك البناء النفسى الاجتماعى، وهناك بناء الشكل القصصى، وعلاقة كل هذا بالظروف العامة للمجتمع. ومن الجلى أن هذه الجوانب متداخلة، إلى حد أننا نراها متشابكة ومفضيا بعضها إلى بعض، الأمر الذى يجعلنا لا نستطيع أن نغض النظر عن هذا التشابك، الذى يؤكد لنا عملية التفاعل الدينامى بين هذه الجوانب المختلفة التى تشكل الظاهرة. ومعنى هذا أننا نفيد من كتابات **جولدمان** فى المجال السوسيولوجى كما نفيد من كتابات غيره من الباحثين فى مجالات أخرى، مثل «**شامبردى لوى**» و «**جان بياجيه**» فى المجال النفسى، على أساس أننا لا نفصل المجال الاجتماعى عن ذلك المجال الأخير.

[٥]

اكتفينا ــ فى البداية ــ بالملاحظة العابرة شاهدا على أن التحولات غير المحتملة فى بعض عناصر البنى العامة للمجتمع تصيب الفرد بخلل معين فى بعض عناصر بنائه النفسى. ونريد الآن أن نفسر ذلك عن طريق الموازنة بين البناء النفسى للفرد المبدع فى المواقف المختلفة. وأول ما نلاحظه فى هذا الصدد هو وجود تحولات ذات تأثير قوى على الفرد المبدع، وتحولات أخرى ذات تأثير ضعيف. فما سبب ذلك؟ لابد أن تكون التحولات المختلفة ذات دلالات مختلفة فى البناء النفسى للفرد المبدع. وهذا قول بدهى. ولكن الذى يهمنا أن نوضحه هنا هو اختلاف الدلالة الفعالة للتحولات المختلفة فى البناء النفسى للفرد المبدع وغير المبدع، أى علاقة هذه الدلالة بوضعية البنى الكلية للمجتمع، فإن فيها ما يمكن أن يوصف بأنه يؤثر فى أعماق الفرد المبدع بصورة معينة. فالملاحظ أن الفرد المبدع يواجه التغيرات أحيانا دون أن تمتد جذورها إلى أعماقه، وأن أثرها لا يلبث أن يزول، وأنه يواجه فى حالات تغيرات تمتد إلى أعماقه فلا يزول أثرها بمجرد انتهائها. ومعنى هذا أن الحياة الشخصية للفرد ليست وحدها هى التى تشكل واقعه الداخلى. وفى ضوء هذه المسلمة نستطيع أن ننظر إلى آثاره الأدبية، ونستطيع أن نتبين أن الجانب الاجتماعى ــ كما أشرنا سابقا ــ يعد بمثابة بناء مركب مع بناء الجانب الشخصى. إنهما بنيتان تتفاعلان على نحو خاص. على الرغم من اختلاف دلالتهما الفعالة لدى الفرد المبدع، ولدى المجتمع.

فشعور الكاتب أو وعيه بطبيعة التغيرات الاجتماعية والتاريخية يتحدد من داخل بنائه الذهنى، ومن داخل الظروف العامة للمجتمع، من ناحية، وفى إطار البناء الفكرى للفئة التى يرتبط بها تاريخيا واجتماعيا وثقافيا، من ناحية أخرى.

إن التغيرات التى توصف بأنها تؤثر فى أعماق الكاتب أو الفرد المثقف بوجه عام ترجع إلى فهم دلالة هذه التغيرات فهما معينا غير الفهم الذى يمارسه غير المثقف. وكذلك الشأن فى الأزمات الفردية أو الاجتماعية، فكل شىء تختلف دلالته عند المثقف عنه عند غير المثقف. على أننا بعد قليل سنتبين شيئا أعمق من ذلك. فنستعين بنتائج التحقيق التجريبى الذى وضعناه لاختبار عدد من الفروض التى سبقت الإشارة إليها، معتمدين فى ذلك على بعض وسائل التجريب (كالاستخبار والاستبار) الذى أجريناه على جماعة الأدباء، إلى جانب تحليل بعض آثارهم القصصية، للكشف ــ بقدر الإمكان ــ عن طبيعة العلاقة بين البنى الفكرية الجماعية والظروف العامة من ناحية، وعلاقة هذه العناصر بالبناء الفكرى والنفسى للكاتب، من ناحية أخرى، وعلاقة كل هذه العناصر بتحديد شكل الأثر الفنى أخيرا.

ونحن نقرر فى فرضنا الأساسى وجود علاقة سببية بين التغير غير المحتمل والاندفاع فى الاتجاه الانطوائى والتعبير الفنى المقتصد. ومعنى ذلك أننا نرد جزءا كبيرا من تحول الوعى ــ عند الفرد المبدع أو الأفراد الذين يعيشون معه فى ظروف مشابهة ــ إلى جانب الظروف العامة للمجتمع، وإن كنا لا نقرر ضمنيا وجود مرحلة سابقة كان المجتمع فيها لا يواجه تغيرا، بل نقرر فحسب أن التغير قد ظهر بوضوح فى هذه المرحلة، وكان سريعا نسبيا بالقياس إلى فترات التحول التى عرفها فى النصف الثانى من هذا القرن.

على أن هذه القضية ليست كل شىء فى موضوع بحثنا، وإن كان هناك مشكلة أخرى مرتبطة بها كل الارتباط، هى مشكلة إيديولوجية الكاتب وعلاقتها بالجماعة التى يمثل أحد أعضائها وهى وإن بدت مجرد

جانب من جوانب مشكلة تحديد وعى الفرد المبدع ، فإنها ـ على كل حال ـ جديرة بأن تبحث ، مادمنا نبحث بصورة جوهرية فى مسألة العلاقة بين شيوع شكل القصة القصيرة من ناحية ، ورؤية معينة للعالم من ناحية أخرى . وتختلف النظرة إلى هذه المسألة ، فمن فريق يرى الشكل مجرد وسيلة فى يد الكاتب إلى تحقيق شىء آخر وراءه ، إلى الفكرة عند «**هيجل**» وإلى الكشف عن مضمون اللا شعور عند أصحاب التحليل النفسى الحديث ، وإلى الكشف عن موقف جماعة معينة من حركة التاريخ عند **جولدمان** .

ولكن هذه العلاقة ، أعنى العلاقة بين الكاتب والشكل الأدبى ، ليست علاقة جامدة ، وليست علاقة معرفية فحسب ؛ فالكاتب عندما يعالج نمطا من أنماط التعبير الفنى ، إنما يمارس فعلا أساسه نمط معين من التوتر النفسى المصاحب لمجموعة من الصور والتخيلات التى ينظمها الشكل الفنى ، الذى إذا لم يتوافر لديه فإنه لايستطيع أن يصوغ نظرته إلى العالم .

والشكل الأدبى ـ بوجه عام ـ له عناصر بنائية قابلة للتغير ، وهذا التغير مرتبط بالوضعية التاريخية والاجتماعية من ناحية ، وبحساسية الكاتب وخبراته الجمالية من ناحية أخرى . ومعنى ذلك أن تطور وعى الفرد المبدع واستجابته للتحولات التاريخية والحضارية تؤثر على تشكيل البناء الفنى الذى يحمله .

ولننتقل الآن إلى التحقيق التجريبى للفرض الأساسى الذى وضعناه ، فيكفينا ماعرضنا من آراء مصبوغة بصبغة تأملية ، فلنتصل بالواقع نفسه ، ولنقم للتجربة العلمية وزنها كى نقيم على هذا الأساس رأينا فى الكل الدينامى فنرى الكاتب فى لحظة انفعاله بالواقع ، وكيف يرى ذلك الواقع ، وكيف يدفعه اتجاهه النفسى نحو تحديد شكل الأثر .

بعبارة أخرى ، نزمع أن نلق بعض الضوء على جوانب ظاهرة شيوع شكل القصة القصيرة فى تاريخ الأدب العربى المعاصر ، معتمدين فى ذلك على عدد من الاستخبارات ، التى وجهناها إلى الكتاب ، والتى حددناها على النحو التالى : (٩)

١ ـ أترى أن هناك حالة معينة تجعلك تشعر أنك فى حاجة إلى كتابة قصة قصيرة ؟

٢ ـ أتشعر بوجود صلة بين أحداث حياتك العملية ، ومايرد فى قصصك من أحداث ؟

٣ ـ كيف كان وقع تحولات أواخر الستينيات عليك ؟

٤ ـ كيف رأيت المجتمع حينذاك ؟

٥ ـ هل التعبير عن هذه التحولات قد تطلب منك تكنيكا معينا ؟

٦ ـ مامهنتك الأصلية ؟

أجاب عن هذا الاستخبار فريقان من الأدباء ، الأول يتمثل فى الجيل السابق لهذه المرحلة ، وهم نجيب محفوظ ، يوسف إدريس ، عبد الرحمن الشرقاوى ، إحسان عبد القدوس ، عبد الله الطوخى ، صلاح حافظ ، صبرى موسى ، عبد الفتاح رزق ، والفريق الثانى من الجيل اللاحق لهذه المرحلة وهم : جمال الغيطانى ، مجيد طوبيا ، صنع الله إبراهيم ، يوسف القعيد ، أحمد الشريف ، غالب هلسا ، شمس الدين موسى .

إجابة نجيب محفوظ : (١٠)

١ ـ تجىء الفكرة أولا ، أو الدفقة الوجدانية . ثم يتقرر الشكل بعد ذلك ، فى أثناء ذلك تكون الرواية أو القصة القصيرة ولكن هناك ظروفا خارجية ، غير أدبية ، تدعونى إلى كتابة القصة القصيرة ، مثل أن أكون قد فرغت من عمل كبير ومازالت لدى طاقة ، أو رغبة فى النشر فى الصحف أحيانا . ولكن هذا لايؤثر تأثيرا جوهريا . وعلى ذلك فأنا لم أنتبه للأسباب النفعية والنفسية التى قد يكون لها الأثر فى تحديد شكل القصة . لقد كتبت قصصا قصيرة فى مطلع حياتى بين ١٩٢٨ ـ ١٩٤٠ ، ثم عدت إليها بدءاً من عام ١٩٦٠ .

٢ ـ توجد صلة وثيقة بينى (أنا والحياة الأجتماعية) وبين مضامين قصصى وأحداثها ، حتى لو بدت هذه القصص خيالية ، أو رمزية ، أو تاريخية . إن الغالبية العظمى من قصصى تعالج دوافع مستلهمة من المجتمع ، والقليل من قصصى يعالج أشواقا ميتافيزيقية ، ولعلها أيضا مستلهمة من المجتمع نفسه .

٣ ـ أحداث أواخر الستينيات كانت أفظع أحداث هزت كيانى ، فيوم اكتشفت بعض الحقائق حصل لى ذهول شديد ، وحزن شبيه بالآم السرطان . فقد كل شىء معقوليته ، حتى إننى خرجت عن طريقتى فى التأليف ، كنت أشعر أننى منفعل باستمرار ، وليس لدى موضوع محدد ، فكنت أبدا من الصفر . لاأدرى هل أنتهى إلى شىء أم لا . لعل همى الأول كان التعبير عن شعورى المضطرب ، وإن كانت هناك فكرة فقد كانت تنشأ فى أثناء العمل ، ومع هذا فإن الإيديولوجية كانت حاضرة فى قصصى .

٤ ـ لقد أصابت أحداث هذه الفترة الناس جميعا من أحد الجوانب ، لكن بعض الرجعيين وبعض مراكز القوة قد استخدمها لصالحه . أما الشعب فقد استنفد دمه وروحه . هذا إلى ازدهار طبقة جديدة تتكون من تجار الشنطة والسماسرة والوسطاء .

٥ ـ لايمكن أن ننكر وجود أزمة فى التعبير فى ذلك الحين ، فانعدام الحرية فى المجتمع خلق لدى الكاتب نوعا من الغموض فى الرؤية . ولعل هذا قد ظهر فى طريقة البناءالفنى .

٦ ـ موظف والآن على المعاش .

إجابة يوسف إدريس : (١١)

١ ـ يصعب علىّ تحديد موقفى من الأشكال الأدبية ، فأنا أعتقد أنى لاأختارها دائما بل هى التى تختارنى . فالكتابة أحيانا ما أتصورها على أنها لاعلاقة لها بالإرادة ، فهى نوع من التحقيق اللا إرادى للذات . وبقدر عمق الرغبة اللا إرادية فى تحقيق الذات يكون عمق خصوبة الأثر الأدبى . بناء على هذا فإن كتابة القصة القصيرة لاتأتى إلا إذا شعرت بإمكانيتها . والقصة القصيرة ـ بالنسبة إلى ـ هى تعبير عن لحظة اكتشاف لأشياء وعناصر موجودة فعلا فى الواقع . فهى تعبر عن حالتى النفسية من

جهة ، وعن المجتمع الذى استعمل لغته فى بناء قصصى من جهة أخرى . هى ـ إذا شئت ـ تعبير واع وغير واع فى الوقت نفسه .

٢ ـ لابد أن تكون هذه العلاقة قائمة حتى لو أننى كنت لاأعيها ، وكما ذكرت سابقا ، فإن حوادث حياتى الخاصة أو العامة تلهمنى ، ولكل جانب نتائجه ودوره فى انفعالى ، وإن كنت أرى أن الأحداث العامة تؤثر فى أكثر من الأولى . فمثلا أحداث أواخر الستينيات قد جعلتنى فى حالة اضطراب معين ، شعرت وكأنى قد أصبت بمرض نفسى حاد ، فالمثقفون هم وحدهم الذين شعروا بما وراء الحدث . لقد نشأ لدى البعض منهم نوع من الأزمات الشخصية التى تحولت عند البعض إلى نوع من المشاكل الفردية . وهذا هو ماحدث لجماعة كتاب القصة الذين أنشأوا مجلة «جاليرى ٦٨» .

٣ ـ أنا لاأعتقد أنى أكتب عن الأحداث التاريخية أو الوطنية ، لأن ماأكتبه ليس وعظا وطنيا . أنا أكتب بناء على موقف شخصى ، وإن كنت قد انفعلت رغم إرادتى بهذا الواقع وعبرت عنه بكيفية معينة ، كما تجد فى قصة «النداهة» .

٤ ـ أما كيف رأيت المجتمع فى تلك الفترة فإن المجتمع المصرى بالنسبة لى يعد مجتمعين ، مجتمع القاهرة الذى تفككت فيه عناصر الانتماء ، وهو الذى أحس بدلالة الأحداث ، والثانى مجتمع الريف الذى لاأعتقد أنه شعر بنفس الدلالة .

٥ ـ لقد شعرت أن المجتمع كان يرفض أن يواجه نفسه صراحة ، خوفا من أن يخدش حياءه السياسى أو الاجتماعى أو النفسى . ولكن الفنان كان له دور فى أن يكون مرآة الحقيقة ، ولايقبل أن يلوذ بالصمت . كل كاتب أصيل كان يعانى أن يقول الحق أو مايعتقد أنه الحق .

٦ ـ مهنتى السابقة طبيب والحالية كاتب .

إجابة عبد الرحمن الشرقاوى : [١٢]

١ ـ أنا لا أقرر فى البداية أننى أكتب شكلا أدبيا معينا ، ولكن الموقف الانفعالى والموضوع هما اللذان يحددان هذا الشكل . فأنا أكتب القصة القصيرة إذا تهيأت لى فكرة قصة قصيرة ، دون الالتفات من جانبى إلى الأحوال النفسية المصاحبة لهذا الوضع .

٢ ـ هناك صلة بلا شك بين الأحداث التى تدور فى قصصى من ناحية ، والواقع الاجتماعى من ناحية أخرى ، على أساس أنى أعيش حياة الآخرين وأتفاعل معها تفاعلا مباشرا .

٣ ـ لقد أصابنى إحساس بالألم ، كما أصاب غيرى من المثقفين . وظهر هذا فى مسرحيتى «وطنى عكا» فكان هناك إحساس باليأس سيطر على لمدة معينة ، غير أن هذا الإحساس قد أشعل فى الوقت نفسه فى داخلى روح الرفض والمقاومة . أما الوضع الاجتماعى فقد رأيته يتراجع للخلف ، فقد كانت هناك طبقة جديدة تحاول الثراء السريع ، مستغلة فى ذلك ظروف الحرب وماتخلفه من إجراءات استثنائية . أما الطبقات الشعبية فقد ازدادت فقرا ، وأصابها نوع من خيبة الأمل ، على نحو ما ظهر فى الريف . فالاستغلال من قبل بعض الجماعات المالكة للاراضى لم يزل قائما وإن كان يتم بصورة خفية . أضف إلى هذا ظهور فئات طفيلية كثيرة ، حققت أرباحا طائلة بلا عائد اقتصادى يذكر .

٤ ـ التعبير عندى كان بالرمز وعند غيرى أصبح نوعا من الألغاز ، ومع هذا كان القارئ يفهم الهدف الذى يقصده الكاتب ، لأن القارىء نفسه كان فى وضع كوضع الكاتب ، يعانى فيه من أزمة حرية التعبير .

٥ ـ كاتب ، ورئيس منظمة التضامن الآسيوى الأفريقى .

إجابة إحسان عبد القدوس : [١٣]

١ ـ أشعر أنى فى حاجة إلى كتابة القصة القصيرة لا الرواية عندما مايطرأ على حياتى نوع من الاضطراب غير المألوف . أوضح لك هذا : عرفت فى حياتى فى هذه الفترة بعض هزات سياسية اجتماعية معينة ، جعلتنى أفقد الاطمئنان والهدوء الشخصى ، فتوقفت عن كتابه الرواية ، ولم أجد غير القصة القصيرة وسيلة فنية للتعبير ، وأداة يسهل فيها استعمال الرمز عن الرواية .. لكن هذه الظروف ليست قاعدة فى حياتى ، فأنا أحيانا أكتب ذلك النوع الأدبى باعتباره فنا مستقلا عن الأحداث أو الظروف المشابهة لها .

٢ ـ هناك صلة قوية بين أحداث قصصى وأحداث حياتى العملية ، لأن الصلة قوية بين حياتى الشخصية وحياتى الاجتماعية .

٣ ، ٤ ـ كنت فى حالة من البهوت الشديد لحظة عرفت حقيقة الموقف ، وبدا أثره المباشر على أغلب الصحفيين والأدباء ، إلا أن الأثر كان أعمق على المسئولين عن الدولة أما المجتمع فكان يواصل تطوره الاشتراكى فى الفترة التالية لتلك الأحداث .

٥ ـ لما كانت طبيعة النظام فى تلك الفترة لاتسمح بحرية التعبير عن الرأى فقد كنت أضطر إلى استعمال الرمز ، للإفلات من محاسبة السلطة . ويمكنك أن تجد مثالا لهذا فى قصتى : «علبة من الصفيح الصدىء» و «لاأستطيع أن أفكر وأنا أرقص» .

٦ ـ صحفى .

إجابة صلاح حافظ : [١٤]

١ ـ أكتب القصة القصيرة عندما أكون منفعلا بقضية ما فى الحياة العامة ، فهى تعبير عن موقف فى النهاية . أوضح لك ذلك : فهناك مثلا قضية ما ، أريد أن أحدد موقفى منها فى سلوك معين ، فأخلق شخصيات وحدثا ، وموقفا أجسد فيه هذه القضية فى شخص أو عدة أشخاص .

٢ ـ نعم توجد هذه الصلة بصفة جوهرية فى قصصى باعتبار أننى أنطلق فى معظم الأحيان فى عملى من محاولة تحديد موقف

تجاه قضية عامة مصدرها الواقع .

٣ ـ كانت تلك الأحداث مفاجأة لم أستطع تصورها ، ولم أكن فى حالة تسمح لى بأن أحللها وأستوعب ماحدث ، فلم أكن أتخيل أن تتم على هذا النحو .

٤ ـ أما تصورى الشخصى للواقع الاجتماعى العام فيتلخص فى : ثراء الطبقة الجديدة التى كانت تستثمر المال العام ، وقد ازداد أصحاب الملايين ، وقل صدور القوانين الاشتراكية . وقد عرف المجتمع فى تلك الفترة بعض المحاولات لدفعه نحو الرأسمالية من جديد ، فقد حاولت الرأسمالية المصرية أن تستغل الظروف السياسية لكى تحرز مكاسب اجتماعية .

٥ ـ لقد عبرت عن موقفى إزاء هذا الواقع عن طريق استعمالى للرمز الواقعى . إن النظام لم يسمح بالنقد المباشر . لقد كنت أعبر عن فكرى بصورة مستترة ، حتى إننى أصبحت أتقن فن التمويه ، معتمدا على ذكاء القارىء فى فهم الدلالات التى وراء النص .

٦ ـ صحفى .

إجابة عبد الله الطوخى : [١٥]

---

١ ـ تأتينى الفكرة أولا ، وحينما تأتى هذه الفكرة فهى تأتى مصحوبة بالشكل ، وإن كان ذلك يتم بصورة غامضة . وفى أغلب اللحظات السابقة لكتابتى القصة القصيرة ينتابنى شعور بالتعاسة ، أو شعور بفراغ تعس ، وقد كتبت فى لحظات وأنا مثقل بهذا الإحساس أو الشعور .

٢ ـ الجزء الأعظم من انفعالاتى منبعه الواقع الاجتماعى ، أو النفسى ، أو التاريخى ومضامين قصصى لاتخرج عن نطاق هذه الجوانب .

٣ ـ لقد شعرت بنوع من فقدان التوازن لاأستطيع تحديده أو وصفه ، كل ماأستطيع ذكره هو أن إحساسا باختلاط الأمور والأشياء ظل يلازمنى فترة ليست قصيرة من الزمن ، ولعل حالى هذا لم يختلف كثيرا عن حال المجتمع .

أما الظواهر اللافتة لى فتتلخص فى ظهور طبقة جديدة ، إن لم تقف القوة الوطنية فى وجهها فستعود التناقضات للظهور كما كانت من قبل .

٤ ـ الطابع الغالب على قصصى هو الرمز ، فالرقابة على الصحف وعلى الكتابة بوجه عام أبعدتنى عن المصارحة . ولعل السبب حسبما أذكر هو موجة اللانتماء بين الكتاب ، فقد أفقدتهم تلك الأحداث لهب الإيمان بالعقيدة .

٥ ـ محام سابق ، والآن صحفى .

إجابة صبرى موسى : [١٦]

---

١ ـ إننى أشعر فى أحيان كثيرة أننى أرغب فى كتابة قصة قصيرة ، ولكن هذه الرغبة أحيانا ماتجد عدم استجابة نفسية ، وأحيانا أخرى أجدنى مندفعا نحو كتابة قصة قصيرة نتيجة انفعالى بموقف أو شىء مافى الحياة .

٢ ـ الصلة موجودة دائما فى أقاصيصى ، فأنا أمثل أحد عناصر الواقع الذى لا أستطيع الانفصال عن أحداثه المهمة ، أو عن همومه وتقلباته بصورة عامة .

٣ ـ لم أشعر بصدمة ماعندما علمت بحقائق الأحداث والتحولات ، برغم دلالتها المفجعة . ولعل ذلك يرجع إلى أننى أعتقد أن المجتمع كان فى حاجة إلى هذه الصدمة كى يستيقظ ويعرف كيف يواجه العصر .

٤ ـ رأيت المجتمع فى هذه المرحلة يواجه انحلالا فى قيمه ، وفى أسسه ، ويحاول فى الوقت نفسه أن يلتمس الطريق للنهوض .

٥ ـ هذه التحولات قد تطلبت تغيرا أساسيا فى الإنسان ، وبالتالى فى طريقة التعبير وفى طريقة تصويرى للعالم .

٦ ـ مهنتى الأولى مدرس ، ثم تحولت فيما بعد إلى صحفى .

إجابة عبد الفتاح رزق : [١٧]

---

١ ـ أشعر أنى فى وضع يتطلب منى كتابة قصة قصيرة إذا انفعلت بموقف معين لا أستطيع تصوير أبعاده المختلفة .

٢ ـ الصلة بين عالم أقاصيصى وعالمى الشخصى أو الاجتماعى موجودة وحاضرة فى أغلب الحالات ، لأنى أعتبر القصة القصيرة شكلا فنيا أوضح فيه رأيى أو وجهة نظرى فى قضية معينة لها صلة ما بحياتى الشخصية والاجتماعية فى الوقت نفسه .

٣ ـ كان وقع هذه التحولات على نفسى مؤلما ، فلم أكن أتصور أننا كنا بهذا الهوان .

٤ ـ إذا كنت أستطيع أن أتذكر شيئا فإننى أتذكر ماهو معروف لدى جميع المثقفين من أن المجتمع قد أصابته هزات وضربات قوية ، استفادت منها الطبقة الجديدة التى ظهرت فى بداية هذه المرحلة .

٥ ـ لا أعتقد ، لأن البنى الفنية للقصة مسألة شخصية ، لاعلاقة لها بالبناء الاجتماعى إلا فى المضمون فقط . وإذا كنت قد استعملت الرمز أو استعمله غيرى فهذا أمر طبيعى فى كل مجتمع تقهر فيه الحريات .

٦ ـ صحفى .

إجابة جمال الغيطانى : [١٨]

---

١ ـ أحيانا ما يأتينى نوع من الانفعال نتيجة تفاعلى مع الواقع الخارجى ، الذى ينعكس علىّ بدرجة معينة ، وهذا الانفعال يكون مصحوبا بفكرة معينة ، تجد فى القصة القصيرة الشكل الفنى الملائم لها .

٢ ـ أعتقد أن الصلة وثيقة جدا ، فإن ما يجرى من أحداث فى المجتمع يثير لدى انفعالات مستمرة ، يرتبط بحياتى ارتباطاً مباشرا ، على المستوى الخاص والعام . وهذا بدوره ينعكس على قصصى .

٣ ـ عند أحداث هذه الفترة كنت أبلغ من العمر ٢٢ عاما ، وكنت أعتقد دائماً أنه لا يمكن أن يكون هناك خلل فى الجيش والبناء السياسى . وعندما وصلت الحقيقة إلى علمى شعرت وكأن هناك كابوسا يلازمنى .

٤ ـ لقد لفت انتباهى على المستوى الاجتماعى بروز طبقة طفيلية من المقاولين ومتعهدى الأغذية . فالطبقة الجديدة التى ظهرت فى الستينيات قد اختفت وحل محلها طبقة أخرى من الأغنياء الجهلة الذين يفتقرون إلى الثقافة والشعور الوطنى . وكانوا قد بدأوا بعد عام ١٩٦٧ وانتشروا بعد حرب ١٩٧٣ .

٥ ـ التكنيك الذى كنت أستعمله دائما هو التكنيك التاريخى ، والرمزى . إنى أعتقد أن هناك علاقة بين الظروف الديمقراطية والشكل الفنى ، ففى مجتمع تصادر فيه حرية الكلمة ، أجدنى مضطرًا إلى أن أتحايل على هذا الوضع فأقول كلمتى من خلال أشكال وطرق فنية متنوعة والقصة القصيرة هنا تصبح أداة فنية ناجحة ، ذلك لاقترابها من طبيعة الشعر .

٦ ـ فى البداية عملت فى مهنة تصميم السجاد ، وبعد ذلك عملت فى الصحافة ، ومازالت حتى الآن .

إجابة مجيد طوبيا : [١٩]

١ ـ أكتب القصة القصيرة عادة ، فى لحظة معينة يحدث فيها تفاعل ما ، بينى من جهة وبين المجتمع من جهة أخرى . وطبيعة هذه العلاقة كما أفهمها جدلية ، فأنا دائما على خلاف مع المجتمع ، لأننى أطمح إلى الأفضل . فمن خلال معاداتى لما أراه معاديا للإنسان وعن طريق حاستى الخاصة ، وقدرتى على النظر إلى مدى بعيد ، تخلق القصة القصيرة .

٢ ـ الصلة بينى وبين الواقع عميقة ، وهذا يبدو من إجابتى السابقة .

٣ ـ انتابتنى صدمة وجدانية عندما اكتشفت الحقيقة ، فأنا وأبناء جيلى نعد من أكثر الأجيال التى قضت معظم سنوات حياتها مع سنوات الثورة .

٤ ـ كنت أحاول التعبير عن ذلك الواقع بأسلوب رمزى ، ولعل هذا يرجع إلى محاولتى الإفلات من الرقابة التى تفرض على النشر . فالأعمال التى تبدو للرقابة معارضة للاتجاه السياسى كانت تمنع من النشر . أعطيك مثالاً لذلك عددا من المجموعات القصصية لكتاب من الجيل الذى ظهر بعد مرحلة أواخر الستينيات لم تنشر بعد .

٥ ـ معيد بالمعهد المسرحى .

إجابة صنع الله إبراهيم : [٢٠]

١ ـ غالبا ما أجدنى فى حاجة إلى كتابة قصة قصيرة حينما تكون هناك أحداث متلاحقة أنفعل بها ويكون من الصعب على فى لحظة مرورها القيام بتحليلها بعمق ، وتقديم تصور كامل لأبعادها .

٢ ـ هذه الصلة قائمة بصفة دائمة ، فأنا أعيش داخل المجتمع ، وأرى وأشعر بقضاياه التى تمثل جانبا من قضايا الكاتب ، بوصفه فرداً يمارس حياته داخل إطاره .

٣ ـ من خلال مشاهدتى لهذه المرحلة يمكننى القول بأن هناك طبقة جديدة قد ظهرت وتطورت . واستطاعت فى فترة قصيرة أن تحقق أرباحا بصورة خيالية والمجتمع بوجه عام تزداد فيه التناقضات يوما بعد آخر .

٤ ـ عن طريق استعمال الرمز والتعبير السريالى . فالواقع رحب للغاية ، والتمثل الفنى له لا يمكن أن يكون بصورة حسابية .

٥ ـ موظف فى دار نشر .

إجابة يوسف القعيد : [٢١]

١ ـ تنبع كتابة القصة من إحساسى الحاد بعدم التوافق بينى وبين العالم . فإذا لم أشعر بهذا الإحساس لا تنشأ لدى الرغبة للكتابة ، التى أعدها محاولة للتعبير عن حالة من القلق ، وعدم الرضى ، والرفض . وقد تكون الكتابة هنا شكلا لحل الأزمة .

٢ ـ بالتأكيد هناك صلة قوية بين حياتى وواقع المجتمع ، وبين ما يدور فى قصصى من أحداث . وهذا يخضع لعدة اختبارات واعتبارات ، وإن كان ما يحدث ـ سواء على المستوى الشخصى أو الواقعى ـ قد لا يصلح مادة للقصة . وعلى الرغم من هذا فالصلة قائمة فعلا .

٣ ـ كانت تحولات أواخر الستينيات بمثابة هزة عنيفة كشفت عن حقيقة القيم التى كنا نتبناها وعما فيها من سلبيات وإيجابيات فى الوقت نفسه .

٤ ـ فى تلك المرحلة بدت لى الفروق الطبقية بشكل واضح ، فقد أثرت فئات طفيلية نتيجة استفادتها من وضع الحرب . وهذه الفئات ليس لها أى دور اجتماعى يذكر ، كتجار السوق السوداء مثلا ، الذين استغلوا حالة التقشف التى فرضت على البلاد وتلاعبوا بالأسعار بصورة لم تحدث من قبل وكذلك مقاولو الباطن والسماسرة والوسطاء . لقد تحملت الطبقات الشعبية عبء هذه الظروف إلى جانب جماعات المثقفين الذين عانوا حتى درجة العذاب .

٥ ـ أعتقد أن التعبير عن الرأى بصراحة فى تلك المرحلة كان يمثل مشكلا ، فكان اللجوء إلى استعمال الرمز خيرا من الواقعية المباشرة .

٦ ـ صحفى .

إجابة أحمد هاشم الشريف : [٢٢]

١ ـ لا تأتى القصة القصيرة إلا فى لحظة فريدة معينة ، تكون حافلة بالانفعال ، وهذا الانفعال هو محصلة التفاعل بينى وبين المجتمع . وبقدر ما يتعرض المجتمع للأزمات والتغيرات ، تتوالى هذه اللحظات وتتنوع .

٢ ـ أنا أعى الواقع الاجتماعى ولا أنفصل عنه ، فهو يؤثر فى ، ومن ثم يؤثر فى مضمون قصصى .
٣ ـ لقد بدت لى الأشياء على نحو غير معقول ، فلم أعد أثق فى الأسس المادية أو المعنوية التى يستند إليها المجتمع ، كان من الضرورى أن يتم مراجعتها ويعاد فيها النظر من جديد .
٤ ـ فى هذه الظروف ، نهضت طبقة طفيلية تتكون من تجار العملة ، وتجار السيارات والعمارات والشقق المفروشة وغيرهم ، من الذين استغلوا ظروف التحولات لصالحهم الخاص .
٥ ـ أعتقد أن التكنيك الذى أستعمله عادة يميل نحو الرمز والتداعى فى وقت معا .
٦ ـ من قبل موظف فى وزارة الثقافة ، والآن صحفى .

إجابة غالب هلسا : (٢٣)

١ ـ أكتب القصة القصيرة من أجل التعبير عن موقف خاص تجاه قضية معينة ، وهذا الموقف تحدده حالتى النفسية .
٢ ـ الصلة قائمة على أساس أن موقفى يتحدد على ضوء الجانب النفسى الذى أعتقد أنه يرتبط بصورة معينة بظروف الواقع الاجتماعى .
٣ ـ عقب تلك التحولات التى ظهرت فى هذه المرحلة أعتقد أن إحساسا بالعبث كان يهيمن على وجدانى ، كما هيمن على وجدان أغلب المثقفين . لقد تبين لى أنى أعيش فى عالم مزيف . لقد اعتقدت فى سلامة المعايير التى يعيش بها المجتمع ، وعندما تبينت لى الحقيقة شعرت باليأس .
٤ ـ الذى لفت انتباهى فى هذه المرحلة هو ظهور طبقة طفيلية ، أخذت تنمو وتزداد ثراء . أما المثقفون فهم بين طرف الصراع يتراوح التزامهم بين مطالب المعيشة وضمائرهم .
٥ ـ قد أدت هذه الظروف إلى عزلتى أنا وغيرى من الكتاب ، وكان من نتائج ذلك بروز أساليب التداعى ، والعبث . وهذا ما دفع الكاتب إلى الغموض فى الرؤية الاجتماعية والسياسية .
٦ ـ كاتب وصحفى .

إجابة شمس الدين موسى : (٢٤)

١ ـ أكتب القصة القصيرة عندما ينتابنى شعور خاص ، ينجم عن انفعالى بالحياة اليومية بكل تناقضاتها المختلفة والمتنوعة . فهى شكل يعبر عن لحظة تكثيف وتركيز للحياة الخارجية والداخلية فى وقت معا .
٢ ـ الصلة بين حياتى العملية وما يدور فى قصصى قائمة ، لأن القصة بالنسبة لى تعبير عن لحظة معاشة فى المجتمع بكيفية معينة .
٣ ـ كان الشعور الغالب على فى ذلك الحين هو شعور من فقد الاتجاه .
٤ ـ الظواهر الجديدة التى لحظتها إثر هذه التحولات هى ظهور فئات عديدة من الأثرياء الذين تكونت أموالهم من استغلال الظروف التى فرضت على المجتمع .
٥ ـ أعتقد أن التكنيك الرمزى هو التكنيك الذى يلائم ـ أكثر من غيره ـ التعبير عن هذه المرحلة .
٦ ـ محاسب فى شركة

* * *

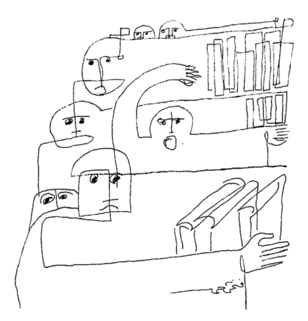
انتهت إجابات الأدباء . ويلاحظ أنها متفقة كلها ، سواء لدى أبناء الجيل السابق أو الجيل اللاحق لهذه المرحلة ، على الشهادة بأن هناك انهيارا فى بعض عناصر البنى الكلية للمجتمع ، وأن الفرد ـ كالمجتمع ـ يواجه موقفا مأزوما . وقد استطاع الأدباء القيام بوصف هذه الأزمة وصفا مباشراً .

وإذا نحن دققنا النظر فى أقوالهم وجدناها تكشف عن مظاهر هذه الأزمة بطرق مختلفة ، لكنها متفقة على حقيقة دينامية واحدة . فهناك على الدوام أزمة المثقف والمجتمع ، وإن كان هناك اختلاف فى بعض الإجابات . غير أننا لا نستطيع أن نجعل نقطة البدء الاهتمام بتفسير جزئيات الظاهرة . وإلا انتهينا إلى تصنيف الوحدات والعناصر الجزئية ، كالقول مثلاً بأن نجيب محفوظ ـ حسب النص الذى أوردناه عنه ـ كان همه الأول « هو التعبير عن شعوره المضطرب » ، وأن يوسف إدريس كان « فى حالة اضطراب معين » ، وأن إحسان عبد القدوس كان فى « حالة من البهوت الشديد » . وحين نبحث عن مدى التشابه بين بعضهم وبعض ، ننتهى إلى التصنيف الذى يقف بنا عند حدود الظاهرة ويعتمد على الوصف دون التفسير الذى ننشده لبحثنا . ثم هناك مشكلة أخرى ، تتعلق بذلك التضارب الذى يوجد بين الأقوال . فمثلا يرى صلاح حافظ أن هناك محاولات لدفع المجتمع نحو الرأسمالية ، فى حين يرى إحسان عبد القدوس أن المجتمع يتطور نحو الاشتراكية . ماذا يقال فى هذا الأمر؟ الواقع أن التضارب ، أو عدم تجانس بعض عناصر فى الظاهرة ، أمر ينبغى علينا قبوله ، لأن التضارب بين بعض العناصر أو الجوانب التى تتضمنها الظاهرة هو شىء قائم حقا ، يحتم على الباحث النظر فيه لا حذفه وإنكاره .

وعلى أية حال فإن تناقض بعض جزئيات الظاهرة أمر لا يدعونا إلى الحيرة ، لأننا نقف أولاً وأخيرا على الكل الفعال الذى يشكل جوانب الظاهرة . وهذا الأمر يبدو واضحا فى الطريقة التى وضعنا بها أسئلة الاستخبار ، فقد جاءت متضمنة لعدة جوانب فى وقت واحد (الفنى ، النفسى ، الاجتماعى ، التاريخى) لتحقيق هذا الغرض .

ومن الجلى أن الاتجاه لدينا هنا لا يتفق من بعض النواحى مع اتجاه جولدمان ، فهو يرى أن إدراك الأديب لآثاره أمر يجوز أن يرشد الباحث أو الناقد إلى حقيقة معينة ، كما يجوز أيضا أن يضلله عن الحقيقة . ووفقا لرأى جولدمان يكون من الواجب على الباحث أو الناقد أن يوجه اهتمامه إلى الأثر الأدبى نفسه لا إلى صاحبه . فالأثر يحمل فى جوانبه المختلفة دلالات حضارية واسعة ، تغنى الباحث أو الناقد عن النظر فى هذا الموضوع .

والواقع أننا لم نفرد فى خطتنا مكانا خاصا للأثر الأدبى ، فقد وضعنا الأسئلة وفى ذهننا وظيفة محددة ، تتلخص فى محاولة إلقاء بعض الضوء



على الكل الفعال تمهيدا لتفسير الظاهرة . أضف إلى ذلك أن إجابات الأدباء لم تقدم لنا سوى صورة جزئية لموقفهم وهى ليست سوى وسيلة للوصول إلى الكل الدينامى للظاهرة . ودليل ذلك أننا سنتبع هذا التحليل بتحليل للأثر القصصى نفسه .

تحليل الاستبارات :

١ ـ من خلال إجابة الأديب على السؤال الخاص بالحالة التى تجعله يكتب قصة ، نلاحظ أن هناك عاملا نفسيا مهما فى الظاهرة ، ألا وهو وجود توتر حاد نسبيا ، يعد أساسا ديناميا لكتابة هذا النوع الأدبى ، بحيث يمكن أن نقول إن الأديب يتحرك فى حدوده ، وأنه حين ينتهى هذا النوع من التوتر تكون نهاية الحالة ، ومن ثم يمكن أن ينشأ لديه شعور آخر ، ونظرة أخرى للعالم .

وعلى الرغم من اختلاف الكتاب فى الفكر والتعبير فإنهم يتفقون جميعا فى الحقيقة الدينامية التى يعبرون عنها ، فنجيب محفوظ يقول : **«كنت منفعلا باستمرار وليس لدى موضوع محدد ... همى الأول هو التعبير عن شعورى المضطرب»** ، على حين يقول إحساس عبد القدوس : **«أشعر أنى فى حاجة إلى كتابة قصة قصيرة ... عندما يطرأ على حياتى نوع من الاضطراب غير المألوف»** ، أما يوسف القعيد فيقول : **«كتابة القصة القصيرة تنبع من إحساسى الحاد بعدم التوافق بينى وبين العالم ... وقد تكون الكتابة هنا شكلا لحل الأزمة)** . أما صنع الله إبراهيم فقد جاء بوصف دقيق لأثر التغيرات الاجتماعية ، ودورها فى تحديد نوع التوتر لدى الأديب ، **فهو يعالج هذا الجنس الأدبى** ـ على حسب قوله ـ **(حينما يكون هناك أحداث متلاحقة)** . وصلاح حافظ يتفق فى حديثه مع غالب هلسا ، فى حين يتفق جمال الغيطانى مع مجيد طوبيا .

والملاحظ أن الإجابات مختلفة ، ومع هذا فهى متفقة فى جوهرها على الأساس الموضوعى . فعبارة محفوظ القائلة : **(لعل همى الأول هو التعبير عن شعورى المضطرب)** ، يمكن أن تساعدنا فى كشف نمط هذا التوتر المصاحب لكتابة هذا النوع الأدبى . وهذا النمط المعين من التوتر يبدو كأنه قد فرض عليه فرضا . وهذا المعنى نفسه نستخلصه من إجابة القعيد حين يقول : « ... **أعتبرها محاولة للتعبير عن حالة من القلق »** .

ومادمنا نتحدث عن نمط التوتر وعلاقته بالنوع الأدبى ، فيجمل بنا أن نزيد من هذه المسألة وضوحا بقدر الإمكان .

إن الشكل عند الكاتب مرتبط دائما بمضمون معين ، وكلاهما ينشأ فى البناء الذهنى للكاتب نتيجة عملية داخلية معينة ، مصدرها جوانب النفس الشعورية واللاشعورية فى وقت معا فالكاتب حينما ينشىء لغة معينة لا يحدد مسبقا صورة هذا البناء ، ولكنه يحمل فى بنائه الذهنى نموذجا أو نماذج فنية سابقة على إنشائه لفنه . وهذه النماذج الفنية تختلف من كاتب إلى آخر كما تتغير من فترة إلى أخرى لعوامل شخصية فى بعض الأحيان ، أو لعوامل موضوعية فى أحيان أخرى .

والكاتب قد يضطر ـ فى ظروف معينة ـ إلى أن يعالج نموذجا أو نمطا أدبياً معينا ، على أساس أن هذا النمط يعد مثاليا فى التعبير عن عالمه النفسى ، أو عالم الجماعة التى يرتبط بها ، والتى تعيش نفس الظروف التى يعيشها فالتحولات التى اعترت البنى الاجتماعية العامة أحدثت لديه تغيرا فى بعض عناصر بنائه الداخلى بعامة ، وفى نوعية توتره بخاصة . ونحن نفترض أن معالجة ذلك النمط الأدبى يتطلب من الكاتب توترا بالغا نسبيا ، فنوعية التوتر المصاحب لعملية الكتابة تختلف من شكل أدبى إلى آخر . فكاتب القصة القصيرة مثلاً ، يجوز أن تنشأ لديه الدفعة الوجدانية أولا ، وتبزغ لديه الفكرة ثانيا ، أو تبزغ فى أثناء عملية التدفق الوجدانى نفسه ، فى حين ترد الفكرة على نفس الروائى أولا ، وتبقى هى الأساس الذى يتحرك فى حدوده ، فتتشكل اللغة وتحول اتجاهها بكيفية معينة وهذا الوضع يجعل جوانب النفس الشعورية تؤدى دوراً بارزاً فى عملية البناء الفنى أكبر من جوانبها اللاشعورية . وتبدو هذه المسألة أكثر وضوحاً فى إجابات السؤال الثالث .

٢ ـ للأحداث الواقعية ، التى تحدث فى حياة الأديب صلة بما يكتبه لم ينكرها أحد . لكن هذه الصلة تبدو لهم غير واضحة ، فهم يلمسون فى قصصهم آثار واقعهم ، لكنهم لم يقرروا مصدر صلتهم به أو طبيعة هذه الصلة . نجيب محفوظ يقول : **«إن الغالبية العظمى من قصصى تعالج دوافع حاضرة مستلهمة من المجتمع ، والقليل منها يعالج أشواقا ميتافيزيقية ولعلها أيضا مستلهمة من المجتمع نفسه »** . أما يوسف إدريس فيقول : **«إن أحداث حياتى الخاصة أو العامة تلهمنى ، ولكل جانب نتائجه ودوره فى انفعالى ، وإن كنت أرى الأحداث العامة تؤثر فى أكثر من الأولى »** ، فى حين يقول الغيطانى : **«إن ما يجرى من أحداث فى المجتمع يثير لدى انفعالات مستمرة ، ويرتبط بحياتى ارتباطا مباشرا ، على المستوى الخاص والعام ، وهذا بدوره ينعكس على قصصى»** .

٣ ـ تتفق كل الإجابات على الشهادة بأن التغير غير المحتمل فى بنية الواقع قد أحدث لدى الكاتب اختلالا يمكن وصفه بأنه كان بالغا نسبيا ، وإن كانوا يعبرون عن ذلك بكلمات وجمل مختلفة . محفوظ يقول : « ... **أشعر أننى منفعل باستمرار ، وليس لدى موضوع محدد »** . وهذه العبارة تفسرها العبارة التالية لها مباشرة ، إذ يقول : **«لا أدرى هل أنتهى إلى شىء أم لا »** . **فهو يواجه** حالة من حالات فقدان الاتزان غير المعتاد . وهذا المعنى نفسه نستخلصه من معظم الإجابات ، فإدريس

يقول : «**شعرت وكأنى أصبت بمرض نفسى حاد**» ، فى حين يقول عبد القدوس : «**كنت فى حالة من البهوت الشديد**» . أما الطوخى : «**شعرت وكأن هناك مصيبة قد لحقتنى**» ، فى حين يلخصها القعيد فى عبارة «**هزة عنيفة**» . وصبرى فى عبارة «**نوع من الانهيار**» . أما الشريف فيوضح الشعور نفسه بعبارة أخرى فيقول : «**لم أعد أثق فى المعايير**» ، ويصف لنا شمس الدين موسى شعوره بأنه يشبه «**شعور من فقد الاتجاه**» .

٤ ــ تتفق الإجابات على الشهادة بأن هناك تحولات فى بنية الواقع الاجتماعى ، بحيث يمكن القول بأن الأديب يملك حساسية خاصة نحو التحولات الاجتماعية ، أو التاريخية ، ويملك أيضا درجة عالية من الوعى ، تكفل له معرفة طبيعة التحولات ودلالتها . وهذا الوعى بالتحولات الاجتماعية أو بدلالة هذه التحولات ، مسألة أدركها الأدباء كافة . وهذا يوضح لنا أن الوعى ليس وعيا فرديا ، لأن الفرد وحده لا يستطيع إنجاز ذلك الوعى . فإذا تأملنا الإجابات رأيناها تبرز هذه الحقيقة بعبارات مختلفة .

٥ ــ من خلال إجابة الأدباء عن السؤال الخاص بالتكنيك ، نكشف عن عامل مهم فى عملية البناء الفنى للقصة ، وهو التدخل الإرادى من جانب الأديب لإنشاء بنية فنية ذات طبيعة رمزية ، بحيث يمكن القول بأن الأديب ينشىء بنيته على أساس ذلك الرمز ، وأن البناء يبدو أنه قد فرض عليه فرضا من الواقع السياسى والاجتماعى . فإذا تأملنا أقوال الكتاب وجدناها تصف لنا هذا الوضع وصفا مباشرا . فعبد القدوس يقول : «**كنت أضطر لاستعمال الرمز للإفلات من محاسبة السلطة**» ، فى حين يقول صلاح حافظ : «**لقد كنت أعبر عن فكرى بصورة مستترة ، حتى أصبحت أتقن فن التمويه**» . أما عبد الله الطوخى فيقول : «**كنت أستعين بالرمز فى غالب الأحيان ، الأمر الذى أبعدنى عن المصارحة**» ، أما يوسف القعيد فيقول : «**التعبير عن رأيى بصراحة كان يمثل مشكلا ، فكان اللجوء إلى استعمال الرمز ، خيرا من الواقعية المباشرة**» ، ونجيب محفوظ يتفق فى قوله مع يوسف إدريس ، فى حين يتفق مجيد طوبيا مع جمال الغيطانى ، وغالب هلسا مع عبد الرحمن الشرقاوى . والإجابات الأخرى شبيهة بهذه . وبالجملة فالأديب يقصد إلى إبداع قصته هنا وفى ذهنه تصور فنى من قبل ، بحيث يمكن القول بأن هناك جانبا موجها فى عملية إبداعه للقصة .

٦ ــ من خلال إجابة السؤال الخاص بمهنة الأديب نستخلص أن كل الأدباء لهم مهن مختلفة : **موظف** (نجيب محفوظ ، صنع الله إبراهيم) ، **طبيب** (يوسف إدريس ، نوال السعداوى) ، **صحفى** (عبد الرحمن الشرقاوى ، إحسان عبد القدوس ، عبد الله الطوخى ، صبرى موسى ، أحمد الشريف ، جمال الغيطانى ، غالب هلسا ، الخ ..) وهم ينتمون اجتماعيا ــ عن طريق هذه المهن ــ إلى الفئة المثقفة من أبناء البرجوازية الصغيرة . وهذا أمر على جانب من الأهمية ، سنوضح فيما بعد كيف يمكن الإفادة منه فى بحثنا .

[٦]

ونتقدم ــ الآن ــ نحو تحليل الأثر القصصى ، لمحاولة استخلاص البنى ذات الدلالة (البنى الخاصة) ، ومحاولة دمجها فى بنى كلية واسعة (البنى الكلية للمجتمع) . ونحن نفترض وجود **صلة نموذجية بين بنية القصة القصيرة والبناء النفسى للكاتب ، ولحظات التوتر التى يرتبط بها اجتماعيا وتاريخيا** . فالقيم التى كانت شائعة من قبل لم تعد تمثل القيم التى تنشدها الفئة المثقفة ، فصدمة الحرب جعلت الفرد المبدع والفئة المثقفة يجدان فى علمانية القيم آمالا جديدة لبناء مستقبل ينهض على أساس العلوم ، والعقلانية التكنولوجية . وقد أدى هذا الاتجاه إلى تحول فى معايير القيم ، تجلت بعض مظاهره فى سلوك الكاتب وموقفه تجاه وصف العالم بكيفية غامضة ، وتجاه دفع اللغة نحو تصوير الواقع الداخلى أكثر من الواقع الخارجى . فالفرد المبدع منذ أواخر الستينيات مندفع بصورة معينة نحو عدم الوعى بالبنى الكلية للمجتمع . وقد انعكس ذلك فى لغة الأثر وبنائه ، على نحو يجعل وظيفة هذا النوع الأدبى ، تنحصر فى أغلب الأحيان فى التعبير عن الأزمات الفردية والاجتماعية فى وقت معا . فابتداء من هذه المرحلة لم يعد الكاتب يعالج القصة القصيرة لأغراض فنية صرف فهذا النوع الأدبى أصبح ضرورة ملحة على وجدانه ، لصياغة لحظات التوتر الاجتماعى والتاريخى ، فقد وجد فيه أفضل صياغة ممكنة لرؤية غامضة نسبيا ، ونزعة فردية انطوائية . ولم تكن هناك وسيلة تعبير أخرى تعبر عن هذه الوضعية سوى هذا الشكل الأدبى ، الذى لابد أن يكون الكاتب قد وجه فكره نحوه عن طريق المعرفة والخبرات الجمالية المتعددة .

وهذا الشكل الأدبى له دلالة معينة فى البناء النفسى للكاتب ، ومن ثم فإنها توجه لغة الأثر اتجاها معينا . فالجمل والعبارات التى يتضمنها النص ، تعكس فاعلية واقعه النفسى ، وواقعه الاجتماعى ، فى وقت معا . وعلى هذا الأساس نستطيع أن نفترض أن ما أحسه الكاتب تجاه التحولات التى أثرت فى معيار القيم ليس إحساسا فرديا ، نظرا لأن أغلب الفئة المثقفة قد أحست بذلك الإحساس نفسه . وهذا يعنى أن بناء الأثر لا يعبر عن شخصية الكاتب وحده ، بل يعبر أيضا عن الفئة أو الجماعة التى يرتبط بها تاريخيا واجتماعيا .

ولتحقيق هذا الغرض يجب أولا وقبل كل شىء أن نحاول فهم الكاتب ، بمعنى استخلاص البنى ذات الدلالة من نصه ، ومحاولة دمجها داخل هذا الإحساس أو الشعور لدى هذه الفئة . ومن البدهى أن هذا الشعور له علاقة معينة بالظروف العامة للمجتمع . وهذا يعنى أن فهم الأثر القصصى يتطلب القيام بإيضاح علاقته بإحساس معين أو رؤية معينة للعالم . أما التفسير فيتطلب القيام بإبراز وظيفة هذه الرؤية فى البنى الكلية للمجتمع . وإذن فمحاولة استخراج البنى ذات الدلالة فى القصة المصرية القصيرة معناه فهم هذه البنى ذات الدلالة فى إطار التأزم النفسى الاجتماعى لدى الفئة المثقفة ، وهو فى نفس الوقت تفسير للقصة المصرية القصيرة ، وفهم لطبيعة ووضعية هذه الفئة فى وقت معا . ودمج وضعية التأزم النفسى الاجتماعى فى الإطار العام للمجتمع معناه تفسير الأولى وفهم الثانية . ويمكن أيضا دمج وضعية الفئة المثقفة فى تاريخ الطبقة أو الجماعة الاجتماعية التى ترتبط بها هذه الفئة . وهذا يعنى تفسير الأولى وفهم الثانية . ويمكن أخيرا أن ندمج تاريخ هذه الجماعة أو الطبقة فى التاريخ العام للمجتمع ، وهذا يعنى تفسير دور هذه الجماعة أو الطبقة بالنسبة لغيرها من الجماعات أو الطبقات ، ومن ثم فهم المجتمع نفسه بصفة عامة .

ومجمل القول أن تحليل الأثر القصصى يحتم على الباحث أو الناقد الإجابة عن الأسئلة الآتية : ـ

ـ هل توجد فى القصص التى ظهرت فى هذه المرحلة بنى ذات دلالة أم لا ؟

ـ هل هذه البنى ذات الدلالة مرتبطة ببناء فكرى أو نفسى معين ؟

ـ هل هذا البناء الفكرى أو النفسى ـ إذا وجد ـ على علاقة وظيفية وفكرية مع فئة أو جماعة اجتماعية معينة ؟

وقبل البدء فى البحث عن إجابة عن هذه الأسئلة ، نود أن نشير إلى مشكلة على جانب من الأهمية ، تتعلق بمسألة الآثار القصصية الواجب دراستها . فالآثار التى ظهرت فى هذه المرحلة كثيرة ومتنوعة ، ونحن لن نتمكن من إجراء تحليل لها جميعا ، فإن لبحثنا حدوداً معينة لن نستطيع تجاوزها . لذلك رأينا أن يقتصر التحليل على بعض الآثار القصصية التى نعتقد أنها تمثل الملامح العامة التى تتميز بها القصة المصرية فى هذه المرحلة ، كآثار نجيب محفوظ ، ويوسف إدريس مثلا . ذلك أننا فى المجتمع العربى المعاصر بعامة ، وفى مصر بخاصة ، إذا تحدثنا عن القصة القصيرة ، فلابد من الحديث عن آثار محفوظ ، وآثار إدريس على أساس أن آثارهما تستطيع أن تبرز أكثر من آثار غيرهما رؤية العالم المتعلقة بالفئة المثقفة فى هذه المرحلة .

[٧]

إذا ألقينا نظرة على مجمل الآثار القصصية لمحفوظ نلاحظ أن كتاباته الأولى (**همس الجنون ، ودنيا الله**) وكتاباته الثانية (**تحت المظلة ، أو خمارة القط الأسود مثلا**) لا تحمل اختلافا فى المضمون فحسب ، بل إن هذا الاختلاف يشمل الشكل أيضا . فأغلب كتاباته الأولى تعبر عن أزمة الفرد فى لحظات مواجهته للعالم . أما كتاباته الثانية فتعبر عن رؤية للعالم تتعلق بفئة معينة تواجه نمطا من أنماط التصدع فى قيمها ، وفى إيديولوجيتها ، نتيجة لتحولات اجتماعية وتاريخية معينة .

والآثار الأولى يتميز بناؤها بالواقعية الاجتماعية ، فطريقة السرد ، وتصوير الشخصيات ، يترابطان مع الواقع الخارجى ، فى حين يبدوان فى الآثار الثانية وكأنهما مقطوعا الصلة بهذا الواقع ، أو بعبارة أخرى هناك تحول فى البناء القصصى من الواقعية إلى الرمزية والعبث .

والظاهر لنا أن طبيعة الكتابات الثانية تطرح إشكالا يتعلق بمسألة التفسير ، فالرمز يثير مشكلة المعنى المزدوج ، أو تعدد المعانى . هذا فيما لو كان الكاتب قد استعمل الرمز بكيفية واضحة ، أما حين يوظفه على نحو غامض ، فإنه يضع القارئ أما عالم مغلق ، يجعله يشعر وكأنه أمام حالة نفسية تتطلب منه ـ فى بعض الأحيان ـ الاستعانة بطرائق التحليل النفسى للكشف عن نوع الخبرات اللاشعورية للشخصية . وهذا الأمر لا يمكننا من تحقيق عمليتى الفهم والتفسير ، لأننا لا نستطيع استنباط البنى ذات الدلالة .

كيف نفسر هذا النمط من الأقاصيص ؟ إن الدراسة السوسيولوجية للأدب تعتمد أساسا على الأثر الأدبى الواقعى ، لأنه يشكل مع بنية الواقع التاريخى والاجتماعى علاقة معينة تسمح للباحث باكتشاف البنى ذات الدلالة من أجل دمجها فى البنى الكلية للمجتمع .

لقد أخفق بعض نقاد الأدب عندما أرادوا أن يفسروا بعض هذه الآثار القصصية نتيجة لاعتمادهم على منهج ناقص لم يتجاوز حدود وصف الأثر الأدبى،كقولهم إن هذه الأعمال تبدو للقارئ وكأنها أشبه بلغز يطلب الحل [٢٥] ، أو كقولهم إن نجيب محفوظ لم يكتب فى «**تحت المظلة**» عملا لا معقولا وإنما الفوضى المخيفة .[٢٦] وهذا القول وذاك ، وما أشبههما ، لا يحقق ماينشده التفسير وربما وجدت هذه الآراء أو غيرها من النقاد من ينصفها ، لأنهم قد يفيدون منها فائدة مباشرة ، أما السوسيولوجيون فلا يجدون فيها فائدة تذكر . ومن الحق أن هذه الآراء لا تدعى أنها سوسيولوجية ، ولكنها مع ذلك قد وعدت فى دراستها بأن تقدم لنا تفسيرا سوسيولوجيا . وعلى هذا الأساس كانت إشارتنا إلى منهجها الناقص . ولعل هذا يرجع فى أساسه إلى أن البحث لم يحاول الكشف عن النظام الذى تتكون منه الظاهرة الأدبية ، إذ لم يحاول فهمها على أنها بنية جزئية تحدث داخل بنى كلية مشروطة بأوضاع معينة ، تحتم على الباحث النظر إليها فى ضوء بعض المفاهيم الشائعة فى مجال العلوم الإنسانية الحديثة ، من ناحية ، وفى مجال النقد الأدبى من ناحية أخرى .

ولكن كيف تعالج هذه المشكلة ؟ فى البدء يجب أن ننظر فى جملة العوامل التى تجعل الكاتب يعدل عن مساره الواقعى ويمضى نحو الرمز أو العبث . ويمكن القول بإيجاز إن هناك عوامل معينة ، بعضها يرجع إلى شخص الكاتب ، وبعضها يرجع إلى الواقع نفسه . فالكاتب يمكن أن يواجه موقفا معينا يترتب عليه زيادة درجة التوتر إلى نسبة معينة ، تجعله يرى المجال بكيفية تجاوز الحواس العادية ، أو بعبارة أخرى تجعله يرى الواقع الخارجى بصورة مغايرة لأشكاله المألوفة ، بحيث ينقل إليه دلالات جديدة تمليها عليه فاعليات الموقف . وبناء على هذا يصبح الواقع الخارجى تابعا للمجال الذهنى على نحو يجعل الكاتب يرى فى أداة الرمز الأداة الوحيدة التى تستطيع التعبير عن نظرته للعالم . والكاتب قد يضطر فى أحيان أخرى إلى أن يوظف الرمز للتعبير عن وجهة نظر معينة لايريد التعبير عنها بأسلوب مباشر ، فقد تتعارض مثلا آراؤه مع إيديولوجية الطبقة الحاكمة ، أو مع بعض القيم السائدة فى عصره .

وحين يقدم إلينا الكاتب نظرة معينة للعالم عن طريق البناء الرمزى فإننا نستطيع بشىء من التفكير أن نكتشف دلالة هذا البناء لأنه بمثابة البديل عن الواقع ، وليس هناك من سبيل أمامنا سوى أن نرده إلى أصله الواقعى .

أما التبرم بالواقع الاجتماعى ، وتخلى الكاتب عن الإطار العام للمجتمع ، عن طريق وصف نمط من الأنماط الشعورية التى تشبه أسلوب التداعى الحر ، فترجع فى أساسها إلى نوع من الانطواء الناجم عن تحطيم إطار التآزر القائم بينه وبين الواقع الاجتماعى ، فهذا الوضع يدفعه إلى تصوير العلاقات الداخلية ، بدلا من تصويره علاقات الواقع الخارجى . ويظهر هذا بصفة خاصة فى طريقة رسمه للشخصيات التى تبدو ـ فى كثير من الحالات ـ منقطعة الصلة بالبنى الكلية للمجتمع . فهى ـ كما سنرى فى بعض آثار محفوظ ـ مسلوبة الإرادة ، يعتريها شعور بالإخفاق ، أو الخوف ، أو المطاردة . فالقارئ يجد نفسه فى نهاية الأمر أمام حالة نفسية اجتماعية ، وبنى تعبيرية تتميز بالتجريد والغموض .

فى أواخر الستينيات كتب محفوظ «تحت المظلة» ، وهى أول أثر قصصى عن الإحساس بعبث الوجود الإنسانى .. وقد شاع هذا الاحساس فى أغلب آثاره القصصية ، وبوجه خاص فى «**خمارة القط الأسود**» ، وفى «**شهر العسل**» ، وفى «**الجريمة**» فالشخصيات تواجه مواقف غير إنسانية ، حافلة بالرعب والتهديد والمطاردة ، ووعيها لا يظهر إلا فى لحظات نادرة ، والسرد موجه نحو وصف الواقع الداخلى ، وزمن الأفعال موجه نحو خدمة هذا الغرض ، والأحداث أحيانا ما تتوالى دون تسلسل ، على نحو يجعلنا نرى أن العبث أصبح موضوعا ملحا على شعور الكاتب ، جعله يكشف قيما جمالية معينة تتفق وطبيعة هذا الشعور. فالتغير الذى اعترى عناصر المجال الاجتماعى ترتب عليه تغير مماثل فى بعض عناصر المجال النفسى ، يمكن أن يعد تخليه عن الواقعية الاجتماعية ، وتخليه عن معالجة إطاره الفنى المعتاد (الرواية) مظهر من مظاهرة . فالبناء النفسى والذهنى للكاتب أصبح يتفق مع خصائص الإطار الفنى القصير . وبخاصة الأقصوصة التى تصبح قصة النموذج المثالى **Idéal-Typique** لتعبير عن نظرته إلى العالم فى هذه المرحلة .

[٨]

ولسنا نجد قصة تصور حالة الوضع الإنسانى كقصة «تحت المظلة»[٢٧] حيث نواجه مواقف منافية لطبيعة البشرية وللمنطقية . فالشرطى يشاهد جماعة من الناس تطارد لصا ، ورجل وامرأة يمارسان الحب على قارعة الطريق . وعندما أراد أحد الواقفين أن ينبهه إلى هذه الجرائم ، صوب نحوه بندقيته وقتله هو ومن معه ، دون أن نعرف لذلك سببا .

إن التأمل الدقيق فى البناء الكلى للقصة يوحى إلينا بوجود قوة غامضة تدفع الشخصيات نحو القيام بتصرفات معينة ، أحيانا لها معنى ، وأحيانا أخرى بلا معنى . والبنى الجزئية أحيانا ما نلاحظ أنها ليست على صلة وثيقة بالبناء الكلى للقصة . فى البداية يعلن لنا الراوى عن ظهور المطاردين وهم يقبضون على اللص ، فى حين نرى الشرطى يشاهد المنظر فى هدوء ، ولا يحاول القيام بعمل شىء تجاه المطاردين أو اللص ، الذى يخطب فى مطارديه ، ثم «**يرقص أمامهم عاريا**» . وتظهر فى نفس اللحظة بعض دلالات الوعى لدى بعض أشخاص واقفين ، تظهر فى هذه العبارة : «**كيف أن الشرطى لا يتحرك ؟**»

وتتمثل الدلالة هنا فى وعى الأشخاص من ناحية ، والجانب الاجتماعى الذى يمثله الشرطى من ناحية أخرى . وكلتا الدلالتين تعطينا احتمالين : حيرة الأشخاص أمام الجرائم التى تقع فى حضور الشرطى ولا يفعل إزاءها شيئا ، والاحتمال الثانى أن يكون هذا الشرطى حقيقيا أو مزيفاً . ويسيطر شك يلازم القارئ ويجعله حائرا بين المعنى واللامعنى . ويستمر هذا الشك حتى نهاية القصة ، حيث نشهد مقتل الأشخاص الواقفين تحت المظلة .

يتمثل تفسير الاحتمال الأول فى شعور الأشخاص الواقفين تحت المظلة بنوع من المسئولية تجاه ما يحدث فى هذا العالم الغريب . وهذا الشعور يظهر حينا ويختفى حينا آخر ، منذ اللحظة الأولى لبداية القصة حتى نهايتها ، حتى يدفعون حياتهم ثمنا لهذا الوعى .

أما تفسير الاحتمال الثانى فيأخذ صورتين : الأولى فى حالة ما إذا كان الشرطى حقيقيا ، فإن الدلالة القريبة الاحتمال تتيح لنا تصورا معينا للأشخاص الذين يمثلون العدالة ، فهم يبدون كما لو كانوا أشخاصا ثانويين ليس لهم دور مهم . فالعدالة التى تمثل أحد عناصر البناء الاجتماعى غير مسئولة عن هذا النمط من الجرائم . والصورة الثانية أن يكون الشرطى مزيفا ، وهو احتمال بعيد ، ومن ثم فإنه يعد بلا وظيفة فى البناء الأساسى للقصة . والاحتمال الثانى يترتب عليه تغير فى وظيفته ، ويصبح بذلك مجرد إشارات نفسية تساهم فى إبراز جانب شخصى فى مجال العلاقة النفسية الاجتماعية والشكل الجمالى .

وتتوالى الأحداث أمام الشرطى والواقفين تحت المظلة ، فنشهد تصادم سيارتين ، ينتج عنه مقتل فرد يثير وعى الواقفين تحت المظلة «كارثة حقيقية بلا شك ..» ، لكن الشرطى لا يريد أن يتحرك ، فالاتصال والتفاهم يوشك أن يختفى من البناء الأساسى للقصة ، فهو لا يتحقق بين الأشخاص الواقفين والشرطى ، أو بين الشرطى والعالم . فالراوى يخبرنا بأن «**لا أحد يبرح مكانه خشية المطر**» ، والشرطى فى الجانب الآخر «**يشعل سيجارة**» ، ورجل وامرأة يمارسان الحب على قارعة الطريق . إن الشخصيات تبدو كأنها رافضة للقيام بصنع علاقات شخصية ، فالكاتب قد جعلها فى موقف اللامسئولية ، حتى النسق الاجتماعى الذى يتمثل فى الشرطى غير مسئول أيضا . أما الجنس فلا نعتقد أنه يعطينا دلالة يمكن أن تضيف شيئا مهما للقصة ، وإن كان من الجائز أن يكون له دلالة فى البناء الأساسى للقصة ، كمقتل الشخص ، وتصادم السيارتين . وهذه الدلالة تتمثل فى أن الحياة فى هذا العالم لا تبدو فى نظام متماسك ، وأن المعايير فيه قد انهارت حيث نجد «**القتل والرقص ، والحب والموت**» تشكل كلها منظورا واحدا . فالقيم تبدو وكأنها قد استوت عند الكاتب وهذا يدلنا على الشعور بالعبث ، وانعزال «الأنا» وانفرادها .

إن الأشخاص الواقفين تحت المظلة يشاهدون شخصا عارى الرأس ، بيده منظار مكبر ، يراقب الطريق ويردد : «**استمروا بلا خطأ ، وإلا اضطررنا لإعادة كل شىء**» . هل مايحدث فى الطريق ليس إلا من قبيل المشاهد السينمائية ، وأن هذا الرجل هو المخرج ؟ يبطل هذا الاحتمال بمجرد أن نعلم أن الأشخاص الواقفين تحت المظلة قد شاهدوا «**رأسا آدميا حقيقيا .. يتدحرج نحو المحطة**» .

إن الكاتب يبدو حائرا بين المعنى واللامعنى ، فهو لم يصل بعد إلى مايملأ الفراغ بينهما . وهذا يسمح لنا بالقول بأننا أمام حالة نفسية أكثر منها موقفا معينا . فالعلاقات بين الأشخاص هى التى تحدد لنا المنطق ، فى حين أن الأصل أن هذا الأخير هو الذى يحدد العلاقة القائمة بين الفرد والجماعة فالمنطق هو الذى يجعل الحياة فى شكل نظام كلى متماسك ، ويحدد شكل العلاقة بين الفرد والمجتمع ، وليس بين الفرد وذاته .

وفى نهاية القصة يشاهد الواقفون تحت المظلة مطاردة من رجال ذوى هيئة رسمية ، للرجل الذى اعتقدوا أنه المخرج ، فيزداد يقينهم بأن الأحداث التى يرونها حقيقية لا علاقة لها بالتمثيل . وهنا يظهر بينهم نوع

من الوعى ، ولكنه يأخذ شكلا سلبيا ، لأنه يؤدى إلى البحث عن الهروب من المسئولية . وهذا يبدو واضحا فى هذه الجملة : «**يجب أن نذهب سندعى للشهادة عند التحقيق** » . وهذا الوعى هو الذى أدى إلى شعورهم بالحيرة والقلق إزاء مايحدث فى هذا العالم الغريب . «**ياشاويش ... ألم تر مايحدث فى الطريق؟**» أتى نحوهم ثم «**تراجع خطوتين سدد البندقية** » . ويعلن لنا الراوى أخيرا أنهم تساقطوا جثثا هامدة تحت المظلة .

هكذا تنتهى بنا القصة نهاية غامضة وغير إنسانية فى الوقت نفسه . فالقارىء لايعرف لماذا قتلهم الشرطى ؟ فالموت على هذا النحو يتنافى مع طبيعة القواعد الأخلاقية والإنسانية لأنه قد تم بدون محاكمة .

وربما ساعدنا تحليل طبيعة العلاقة بين الأشخاص والشرطة فى أقاصيص نجيب محفوظ الأخرى فى فهم هذه النهاية . ففى قصة «**الجريمة**» مثلا نجد البطل الراوى يسأل ضابط الشرطة : وهل يحفظ الأمن بإهدار العدالة ؟ فيجيبه «**ربما بإهدار جميع القيم**» . فهل كان وعى الواقفين تحت المظلة يمثل تهديدا للأمن ؟ إن السلطة فى العالم الحقيق فى موضع اتهام من المثقفين ، والمثقفون فى موضع تهديد من السلطة . ولعل شعورهم بهذا التهديد هو الذى جعل وعيهم سلبيا ، فهم لم يتساءلوا عن طبيعة القوة التى تحكم هذا العالم الغريب ، ولم يدركوا أن محتواهم يمثل جزءا من المحتوى الكلى للعالم . هناك احتمال أن يكون الواقفون تحت المظلة هم هذه الفئة التى يسمح لها وعيها بالإدلاء «بالشهادة» عما يحدث فى هذا العالم غير الإنسانى . وهذا يعنى ـ من بعض النواحى ـ أن القصة تتضمن نقدا للدولة ، ومن ثم فهى تتضمن بنى ذات دلالة على صلة معينة برؤية للعالم .

هذا الشعور يمكن أن نجده عند الغالبية من المثقفين فى ذلك العصر . فطبيعة البنية السياسية والاجتماعية كانت تمارس ضغطا معينا على فكر هذه الفئة . ومن هذا المنظور نستطيع أن نتبين أن عالم القصة ينظم كليا أزمة الوعى عند هذه الفئة ، فدلالة الموقف بين الشرطى والأشخاص الواقفين قد تجلت فى نهاية القصة ، ذلك أن قتلهم على هذا النحو قد أعطى معنى للحدث ، ودلالة عامة للقصة .

وتتميز بنية هذا الأثر بعدة خصائص معينة :

- الأشخاص والوسط الذى تدور فيه الأحداث لاينتميان إلى مكان أو زمان معين ، «انعقد السحاب وتكاثف كليل هابط ، ثم تساقط الرذاذ . اجتاح الطريق هواء بارد .. حث المارة خطاهم » .
- الراوى يسجل الأحداث عادة دون أن يعلق عليها «**ماذا وراء اجتماعكم هنا ؟ تبادلوا النظرات فى إنكار ، وقال أحدهم : «لايعرف أحدنا الآخر»** .
- زمن الأفعال هو زمن المضارع «**وأوشكت الرتابة أن تجمد المنظر لولا أن اندفع الرجل**» . **وهذا يدلنا على** انعدام حركية الزمن من ناحية ، وعلى أن تسلسل الأحداث ليس له أهمية من ناحية أخرى .
- الشخصية تبدو عاجزة عن الاندماج داخل بنيتها الاجتماعية . والظاهر لنا أن هذه الخصائص هى الصيغة الغالبة على معظم آثاره القصصية فى هذه المرحلة .

وفى قصة «**النوم**»[٢٨] لايعرف البطل كيف قتلت حبيبته وهى جالسة بجواره فى «**الكازينو**» ، إذ كان نائما ، والجريمة قد ارتكبت على بعد أمتار من مجلسه .

«**سأله المحقق** : «**ماذا رأيت ؟** »
ـ **لم أر شيئا .**
ـ **كيف ؟**
ـ **كنت نائما** » .

لم توقظه المطاردة ، ولا الصراخ ، ولا استغاثتها . إنه غير مسئول ، إنه لا يعرف شيئا ، وأى احتمال تضعه يكون جائزا . فالكاتب لم يلق المسئولية على الشخصية ، ولم يحدد لنا نقطة البدء أو الأسباب التى جعلت الشخصية تسلك هذا السلوك ؛ فالبطل على الرغم من أنه قد عرف كيف ماتت حبيبته ، لم يفعل شيئا . فهو فى نهاية القصة ـ حسب ما نعلم من الراوى ـ استلقى على الفراش وهو من العناء فى غاية ، قائلا لنفسه «ما أحوجنى إلى نوم طويل ، طويل بلا نهاية » فالشخصية تبدو ضعيفة التأثير فى الحدث ، ولديها رغبة قوية فى الفرار من العالم .

وفى «**الظلام** »[٢٩] يجتمع جماعة من الناس فى داخل (**حجرة مرتفعة ... عن الأرض بلا موصل يفضى إليها**) وأفراد هذه الجماعة منعزلون بعضهم عن بعض ، ومنعزلون عن العالم ، فهم يتبادلون تدخين نوع من المخدر داخل مكان يحيط به الظلام من كل الجوانب ، وقد فقدوا القدرة على الكلام ، كما فقدوا القدرة على الحركة . فالمسيطر على المكان خدرهم بخلطة غريبة أدت إلى فقدانهم الذاكرة .

إن الشخصية تبدو وكأنها بلا إرادة ، فهى غير مسئولة حتى عما يهدد وجودها . إنها تبدو كأنها محكوم عليها بالآلية ، وأنها تجهل أنها تعطى دلالة للعالم ، الذى لا تعرف القوة التى تحركه ، وكل ما تعرفه أنها «**غائصة فى الظلام** » ، ومجتمعة «**فى عدم** » لهذا لا نجد عنصرى الزمان والمكان يحتلان مكانا فى بنية القصة . وعدم اهتمام الكاتب بهذين العنصرين يعد مظهرا من مظاهر انصرافه إلى تصوير الواقع الداخلى أكثر من الواقع الخارجى . فالشخصية تبدو وكأنها خاضعة لقوة غامضة ، وأنها عاجزة عن التخلص منها واسترداد وضعها الإنسانى . وفى «**شهر العسل** »[٣٠] يعود الزوجان إلى شقتهما ذات مساء لقضاء شهر العسل فيكتشفان فيها رجلا غريبا ، يخبرهما أنه يحل محل أمه الخادمة . ويطلب الزوج منه أن يذهب ، فيجيبه قائلا : **لن أذهب ، اذهب أنت إذا شئت** » ثم تدور بينهما معركة تدفع الزوجة إلى الاستعانة بجيرانها من الداخل فلا تجاب إلا بوابل من «**الطوب ينهال على النافذة** » . وتحاول استدعاء الشرطة ، ولكنها لا تستطيع ، لأن الهاتف «**حرارته مفقودة** » . ثم تحاول الخروج فلا تستطيع لأن الرجل الغريب قد أغلق الباب بالمفتاح .

هنا تتوالى الأحداث دون دلالة ، فالكاتب يستهدف بالعبث اللا معنى ، ويحاول أن يملأ فراغا لاجدوى له ليشكل حياة الشخصية ، التى نراها تخفق فى معرفة الأسباب التى تجعل وجودها مهددا . إنها تواجه حالات من الرعب الدائم ، الذى يأخذ أشكالا مختلفة . فهناك **جثة فى «الفريجيدير»** ، **ورجل فى صوان الملابس** ، **و«حريقة فى المطبخ»** . والوضع البشرى هنا يبدو أنه يدمر بين قطبين : أولهما هو المعنى ،

والثانى هو اللا معنى . وقد وضعها الكاتب على نحو لايجعلها يلتقيان . ففى نهاية القصة ، التى يبرز فيها الكاتب مغزى الموقف ، نرى الأحداث تدور دون أن تقدم إلينا دلالة معينة . فالراوى يقول : «**أشلاء مقاعد وحطام أجهزة ... جلس الزوجان فى النهاية وهما يتبادلان النظر ، ثم ينطلقان فى ضحك هستيرى** » . ولعل السبب الحقيقى فى غياب المنطق هو أن العالم أصبح بلا معنى أو دلالة.فالشخصيات غير مسئولة ، وغير واعية بأنها تمثل عالما فاقدا للتوازن والتماسك ، وغير قادرة على الاندماج فى نسق كلى مترابط ، الأمر الذى يجعلنا نجد أنفسنا أمام مستويات نفسية ، وليس أمام علاقات ذات خصائص اجتماعية أو تاريخية .

وفى «**الرجل الذى فقد ذاكرته مرتين**»[٣١] نجد رجلا يجهل ماضيه كما يجهل شخصه الحقيقى ، فهو فى الأصل كان غلاما ضالا ليس لديه فكرة عن والديه . وها هو ذا يجد نفسه فى حديقة صغيرة لفندق قديم ، فيسأله صاحب الفندق :

ـ كيف تواجدت فى حديقة فندقنا ؟

فيجيبه :

ـ وجدت نفسى فى الخلاء ، الجبل ورائى : ومبنى وحيد أمامى هو الفندق .

ـ ... لابد أنك تتذكر من أين أتيت

ـ لاأدرى .

ـ أين كنت ذاهبا ؟

ـ لاأدرى

ـ أسرتك ؟

ـ لا أدرى

ـ عملك ؟

ـ لاأدرى .

ـ ... وماذا تنوى أن تفعل ؟

ـ لافكرة لى بعد .

ـ ... ترى بم تشعر ؟

ـ بأننى لاشىء ، ينحدر من لاشىء ، ماض إلى لاشىء لاأعرف لى أصلا ولاهوية ولاأسماء . »

الشخصية هنا لاتعلم من أمرها شيئا ، فهى لاتعلم ماالذى جاء بها إلى هنا ، ولا ماستئول إليه . فإذا سألناها عن الحاضر «ماذا تنوى أن تفعل» أجابت «**لافكرة لى بعد**» ، وإذا سألناها عن الماضى لانجد سوى شىء ثابت لايتغير ، يتمثل فى عبارة «**لاأعرف**» ، فهى تبدو غير متيقنة من أى شىء ، حتى غير متيقنة من ذاتها ، كما يبدو فى هذا الجملة : «لاأعرف لى أصلا ولا هوية» .

إنها غير قادرة على التفكير والتأمل ، وذاكرتها تبدو وكأنها خليط من انعكاسات واسعة مجردة . وهذا الأمر يجعلنا نشعر أننا نعيش العبث نفسه ، لأننا لانرى الشخصية إلا فى حالة اختلال أو تدهور ، مجسدة فى عدة تصرفات أو عبارات وجمل . وهكذا يصبح العبث موضوعا يأخذ قيمة جمالية فى آثار محفوظ ، ويخلق بناء قصصيا يتميز بعدة خصائص يمكن إجمالها فى النقاط التالية :

ـ الفرد فى هذا العالم يبدو وكأنه لا يمثل سوى علامة أو إشارة،فهو قد أسند كل الدلالات إلى العالم الداخلى .

ـ العالم الخارجى يظهر للفرد فى صورة محتوى مجزأ من أنساق منفصلة وليس له شكل أو خصائص معينة .

ـ العبث الذى يواجه الفرد فى كثير من الأحيان ليس من نوع العبث الذى يخلو من معنى . فهو ناجم عن شعور بالإكراه لقبول أحداث أو تصرفات غامضة .

ـ العناصر التى تشكل وجود الفرد تظهر لنا فى صورة لحظات متتالية لهذا نجد عنصر الزمن منعدما فى القصة فى أغلب الأحيان . وهذا يدلنا على وجود هوة تفصل بين الفرد وبين كل العناصر التى تجعله على علاقة مع إطاره الاجتماعى العام .

ـ نتيجة لهذا يبدو العالم فى حالة من اللا مسئولية ، فالشخصية تشعر عادة بوجود نظام عام غير متماسك . لهذا لانستطيع فهم الأسباب الحقيقية وراء الأحداث أو التصرفات التى تقوم بها .

ـ شعور الفرد باختفاء شخصيته ، بحيث تبدو عديمة الفاعلية ، فهى لاتتخذ موقفا معينا ، إزاء التطورات التى تحدث فى العالم ، الذى لاتلعب فيه دورا إيجابيا .

والملاحظ أن هذه الخصائص التى تشكل البنية القصصية عند محفوظ فى هذه الفترة تجعل القارىء فى أغلب الحالات يبذل جهدا ذهنيا معينا ليحاول الوصول إلى المعنى الذى يقصده وهذا من شأنه أن لايحقق وحدة الانطباع التى تتطلبها فنية القصة القصيرة . لهذا يمكننا القول بأن هناك آثارا قصصية قد فحصناها ، لاتعد قصة قصيرة حسب المفهوم الدقيق للكلمة .

[٩]

فى نفس الفترة يكتب **يوسف إدريس** عدة آثار قصصية معظمها يتجه نحو إبراز الواقع الداخلى أكثر من اتجاهه إلى الحياة فى الواقع الخارجى ، على نحو يشبه الكتابات السريالية حينا ، والواقعية الرمزية حينا آخر .

فى قصة «**النداهة**»[٣٢] نجد الواقع فى شكل قالب رمزى . ذلك أن بطلتها «فتحية» تعيش داخل نسق اجتماعى ذى طابع تقليدى . وقد رأت أن تغير هذه الحياة التقليدية إلى حياة أخرى حديثة . وهذا التغير لم يكن مجرد رغبة أو تطلع نحو المستقبل ، بل ظهر لها على أنه أمر محتوم . فالهاتف الذى أتاها أكد لها «أنه حتما سيكون .. برضاها أو بعدم رضاها سيكون . » هذا التغيير المحتوم على حياة بطلتنا «فتحية» لم تصاحبه مظاهر خوف أو قلق من جانبها منذ البداية ، حين هتف بها «الهاتف» وأكد لها أن «**مقامها سيكون فى القاهرة**» . حتى نهاية القصة ، حين اكتشفت طبيعة الحياة الحديثة وجوانبها السلبية ، نجدها تعود إليها وتواجهها مرة أخرى «**بإرادتها .. وليس أبدا تلبية لهتاف هاتف**» وهذا يعنى أنها أرادت التكيف مع الحداثة ، ولم تتشبث بالماضى ، بل أرادت أن تغير وسيلة تكيفها القديمة كى تتلاءم مع الحياة . وهى بذلك تصبح جزءا من هذا الحديث .

إن فتحية لم يعترها القلق الناجم عن انتقالها من حياة بسيطة إلى حياة أخرى معقدة ، وما يصاحبه من تغير فى عناصر المجال النفسى والاجتماعى ، أو ربما يضطرها إلى إحداث انقلاب فى حياتها كلها . ولعل ذلك يرجع إلى طبيعة المعنى الذى يريد الكاتب أن يبرزه لنا عن طريق الرمز بين النسق التقليدى الذى تقدمه حياة «فتحية» والنسق الحديث الذى تقدمه حياة «المدينة» .

يضاف إلى ذلك ضرورة تحول النسق الأول إلى النسق الثانى . وهذا يعنى أن القصة تتضمن بنى ذات دلالة ، وأن هذه البنى مندمجة فى بنية إيديولوجية معينة تعبر عن رؤية معينة للعالم . فالأحداث قد نسقت ، والشخصيات قد رسمت على نحو معين ، يهدف إلى إبراز هذه الرؤية فبطلتنا «فتحية» تظهر منذ البداية «**والهاتف يهتف بها .. إنه سيحدث ، ولهذا فهى تعيش هذا ...**» **وتتحقق نبوءة الهاتف ، وتخفق فى مقاومة الحياة الحديثة ، فهى قد وجدت نفسها تقاوم المدينة بأكملها ، وتتسرب إليها بالرغم منها ، تتسلل إلى كل خاف فيها ومستتر . ويخبرنا الراوى أخيرا بأنه «كان لابد فى النهاية أن تكف عن المقاومة»** ولكى تؤدى البنية الرمزية وظيفتها الفنية ، وتعطيها دلالات ذات خصائص واسعة ، جعل الكاتب بطلتنا تحس بأشياء غريبة وعجيبة ، تنفذ إلى ذاتها وجسدها . «أشياء أحست معها كما لو أن كل النيون الأحمر والأزرق والبنفسجى ومهرجان الأضواء والألوان ، كل الوجوه الحلوة الحليقة والملابس الغالية الأنيقة ، كل الروائح العطرة المنعشة المخدرة ، والشوارع الواسعة المزدحمة النظيفة ، والمتنزهات والأشجار ، كل الترمايات والعربات الفاخرة والسينمات والوجوه الخارجة من السينمات والكباريهات والراقصات ، كل الأطفال الأصحاء النظيفين والأمهات والأجزاخانات والأرتستات ، كلها تتجمع وتتسرب إليها ..»

ليست هذه الأشياء إلا بعض مظاهر الحياة الحديثة التى حدثها عنها الهاتف الذى نكتشف أنه « **لم يكن من خارجها .. وإنما من داخل نفسها ذاتها . كان يوسوس ويهتف** » . ولكن من يكون هذا الهاتف الذى يتنبأ بالمستقبل ، ويرى الأحداث قبل وقوعها ؟ ويعرف مسبقا مصير بطلتنا ، بل يعرف العالم والعناصر التى يتكون منها . إنه ليس إلا صوت الكاتب نفسه الذى يحاول أن يصنع لنا توازنا بين بناء الأثر القصصى من ناحية ، ورؤية معينة للعالم من ناحية أخرى . فقضية الوعى بضرورة تحول نمط الحياة المصرية نحو نمط أكثر حداثة ، لم تكن فى هذه الفترة قضية فردية ، لأن أغلب الفئة المثقفة كانت على وعى بضرورة الأخذ بهذا الاتجاه الذى كان يمثل السبيل الوحيد لتجاوز أزمة الشعور بالتخلف الحضارى .

والملاحظ أن الكاتب لم يحاول أن يقدم إلينا هذه الرؤية بشكل مباشر ، أو بأسلوب يتنافى مع الخصائص الفنية لهذا الشكل الفنى . فإلى جانب استعماله الرمز نجد أنه قد استعمل كثيرا من الوسائل الفنية الأخرى ، مثل الاسترجاع والمنولوج الداخلى والتقابل ، الخ ، فهذه الوسائل الفنية وغيرها تقوم بعملية نقل الانطباع الذى ينشده الكاتب . أما البنية القصصية نفسها فتتميز بالانكماش فى التعبير ، فالأحداث والشخصيات قليلة ، لم يحاول الكاتب أن يعطينا عنها صورة كاملة . فهو منذ البداية يتجه نحو تصوير موقف معين ، يتمثل فى ضرورة تحول حياة «فتحية» نحو الحياة الحديثة . فالذى يعنيه هو أن يوضح لنا هذا الموقف ، أى أن يجعلنا نستخلص منه معنى معينا يريد إبرازه .

لهذا نجد الراوى يصف لنا الأشياء من الداخل ، وبالتحديد من الزاوية التى يتناول منها الكاتب نظرته المعينة للعالم.وحين ننظر إلى الراوى نلاحظ أن هناك شيئا مشتركا بينه وبين شخصية «فتحية» ألا وهو الرغبة القوية للحياة الحديثة التى نستشف من ورائها أفكار الكاتب نفسه والشعور الذى نحصل عليه من القصة بعيد الغور ومعقد ، فقد جعل الكاتب يستعمل المقدمات الوصفية فى شكل لمحات ، وإذا بنا نعرف من الراوى مثلا أن فتحية فتاة ريفية تتطلع إلى حياة أفضل ويلح عليها خاطر بأنها على يقين أن حياتها فى الريف محدودة . وعن طريق مثل هذه الإشارات السريعة استطاع أن يمهد للموقف الحاسم فى حياة فتحية فيعدنا بذلك لرؤية القصة من زوايتها .

وعن طريق المنولوج الداخلى نعرف من فتحية أنها أصبحت تسكن المدينة ، وأنه مضى عليها خمس سنوات ، وذلك حين نراها تقول :«**إما أن تحدث المعجزة ... وتعود الحياة إلى مثل ماكانت عليه من خمسة أعوام مضت** » هذه الإشارة التى تجعلنا نحس الزمن وبتحول النص من مرحلة الوصف إلى الحركة الدرامية ، فالملاحظ أن إدريس لم يهتم بإلقاء الضوء على زوايا متعددة من حياة بطلتنا ، ولم يهتم أيضا بتصوير المكان والزمان بشكل يعتمد على السرد التفصيلى ، بل إنه لم يحد عن النظر إلى العالم من زاوية معينة ، تعبر عن موقف معين تجاه قضية الحداثة التى استطاع أن يبرزها بصورة واضحة فى نهاية القصة . وقد اكتسب الرمز المعنى والدلالة التى يريد الكاتب الإبانة عنها ، حين عرفنا من الراوى أن «فتحية» قد غافلت زوجها «**فى ازدحام القادمين والراحلين فى باب الحديد وهربت .. عادت إلى مصر بإرادتها هذه المرة ، وليس أبدا تلبية لهتاف هاتف أو نداء نداهة**».واختيار بطلتنا هذا السبيل لايعنى أنه كان خيرا كله ، فالحياة الحديثة لايمكن أن تكون خيرا مطلقا ، ولا يمكن أن تكون شرا مطلقا . هذه الحقيقة كانت «فتحية» على وعى بها،فما عاشته وشاهدته فى المدينة من سلبيات لم يجعلها تتراجع عن هذا الطريق . فهى قد رأت أشياء لم تتصور مطلقا أن تجدها فى «**مدينة الحلم**» بل رأت فقراء وجوعى وشحاذين وحرامية ، ولم تفسد الأشياء ـ حسب قول الراوى ـ الحلم فى عقل فتحية تماما . صحيح نالت منه كثيرا ولكنها لم تضيعه أبدا ، بقيت مصر العظيمة هى مصر العظيمة فى نظرها ، والشر فى كل مكان . هذا الوعى الذى نراه عند بطلتنا لايوجد فى هذا الجزء من القصة فحسب بل نجده قائما منذ بداية القصة حين فضلتْ الزواج من «حامد» على «مصطفى» لأن الأول فى مصر ، وأنها على يقين دائم أن حياتها فى بلدهم محدودة . ونجده أيضا متمثلا فى عودتها إلى المدينة فى نهاية القصة .

وفى «**العملية الكبرى**»[٣٣] : يواجه بطلنا الطبيب شعورا بالتمزق والاغتراب وفقدان الألفة مع العالم . فبعد أن أخفق هو وأستاذه فى استئصال «**ورم خبيث**» لامرأة معينة ، جاءه الأمر .. أن ينتظر بجوارها حتى تموت . وفى لحظة الانتظار هذه ، يكتشف أن الأشياء التى توجد فى المكان ، أو التى تكون عالمه ، تبدو غريبة عنه ، فحجرة العمليات التى كانت ـ حسب وصف الراوى ـ «**مهبط الوحى عنده وقدس**

الأقداس» ، تبدو له الآن وكأنها «**مكان مرعب . كئيب ، لم يره من قبل**» . لقد انتابته دهشة «**كدهشة الإفاقة من الحلم**» جعلته ينكر هذا العالم «**لا ليست هذه حجرة العمليات أبدا .. هذه الحجرة التى هى فى الأصل المكان الذى يمارس فيه عمله ، يشعر أنها غريبة عنه . كل ماحوله أصبح فى داخله نمطا من الشعور بالخوف والوحشة . فهناك «دم يلوث كل مكان .. الأحذية .. الأرض .. زجاج الأضواء الكاشفة .. وجسد المرأة ممدداً أمامه يصدر منه شهيق متباعد .. ينتظم حتى يصبح كالنبض .. الموت**» . هذا التداخل والترابط الخفى بين شعور البطل بالخواء وبين دلالة الأشياء التى توجد فى المكان ، وبين العبارات والصور التى توجد فى البنى الجزئية للقصة (كعبارة «**نبض الموت**» أو عبارة «**مكان مرعب كئيب**» ، أو غيرها من العبارات المماثلة ، التى نجدها شائعة فى البنى الكلية للقصة) ، تعد مظهرا من مظاهر الشعور بفقدان الأنا والعالم فى وقت معا . وهذا الشعور يشف من البناء الأساسى للقصة بوجه عام . ومن الجزء الأخير بوجه خاص ، وبالتحديد عندما يعلن لنا الراوى أن بطلنا «**أصبح وكأنما كلما أمعن فى انتظار لحظة النهاية اقشعر بدنه مخافة أن تأتى معها بنهايته هو الآخر**» ،فالشعور بالاغتراب قد جعله فريسة للشعور بالخواء والعدم ، وانقطاع السبل عن المضى فى مسار معين ، وبذلك يصبح كمن تساوت لديه أبعاد الأشياء ، فليس هناك مايدفعه أو يجذبه فى العالم ، وهذا الشعور يدلنا على انفراد الأنا أو عزلتها .

فى نهاية القصة يحاول بطلنا أن يسترد ذاته ، ويقضى على ذلك الشعور فى صورة إقامة ألفة مع الذات والعالم . ولكن هذه المحاولة تتعثر ، فانشراح «الممرضة» التى تنتظر معه فى الحجرة منكبة على «**عمل التريكو**» حتى إن الحديث الذى كان يود أن يديره معها توقف منذ بدايته ، سألها : «**سمعتى آخر نكتة**» لم تقل شيئا ، لكنها «**قد وقفت أصابعها المكوكية . وجحظت عيناها**» . ماالسبيل إذن ؟ الجواب يتحدد عندما يعلن لنا الراوى أن «**الشىء الوحيد الذى غاب عن عينه طيلة الوقت انشراح الأنثى**» هذا السبيل بدا له «**كالاستغاثة الأخيرة**» أو الأمل الباقى لانتزاع الذات من عالم الوحشة والتمزق ، يعبر عنه الكاتب بهذه الصورة الخيالية «**تفتحت أذرع أربعة لتضم الجسدين . وكأنما هو مسوق بها ، وهى مسوقة به**» .

الجنس هنا له دلالة نفسية ، واجتماعية ، وميتافيزيقية فى وقت معا . فهو غير متماسك مع المنطق العام للقصة ، فالبطل لاتربطه بالممرضة صداقة أو ماض سابق يبرر حدوث هذا الفعل ؛ فمصدره هنا ليست العلاقة المنطقية لبنية القصة ، وإنما مصدره كما يبدو لنا الواقع الباطنى ، أو جوانب النفس اللا شعورية عند الكاتب . ومع هذا يمثل الفعل بالنسبة للبطل شكلاً من أشكال الرغبة فى الوجود والقضاء على الشعور بالخواء والعدم ، فهكذا تنتهى الفقرة الأخيرة من النص :

«**وكأن نبض الحياة قد اتحد بنبض الموت .. توحد كل شىء واشتبكت إغماءة النهاية بإغماءة البداية**» .

وفى «حلاوة الروح»[٣٤] صراع بين الحياة والموت . لاشىء يفصل الوجود عن العدم سوى خيوط من الأمل . البطل يقاوم قوة هائلة تتمثل فى موج البحر «**استدعيت إلى الوجود قوتى الأقوى . استدعيت القوة الأكبر . الشاطىء أصبح مجرد خط . هذا ماء غريب من كون آخر.بحر لاأعرفه أبدا .. البحر استحال إلى تمرد كونى .**

تمرد موجه إلى وحدى .
إنى أغطس ..
أتنفس ماء .. الماء يملأ جوفى .
الوحش البحرى يريد أن يحولنى ماء» .

هذا الصراع تصوره البنية القصصية ، وهو يعتمد على زمن يشبه زمن الحلم على نحو يجعل العالم الداخلى تيارا من التدفق يصور لنا مخبآت اللا شعور . وهذا النمط من الأقاصيص يمكن أن ينمى معرفتنا بالمجال النفسى للشخصية .

وفى قصة «**العصفور والسلك**»[٣٥] تعبر البنية عن مجموعة من العلاقات ذات طابع تجريدى فكرى عام ، تكشف عن دلالة عامة لموقف الكاتب . فالحركة القصصية تختلط بتصورات واقعية تعتمد على شىء من الإبهام وإشاعة الشعور بالعبث «**الصراحة كالنفاق**» ـ «**كلمة الحب لها نفس شحنة البغض**» . إن هذا الشعور يعد فى الواقع أحد معانى الاغتراب الذى يحاول الكاتب التعبير عنه هنا ، وفى قصته السابقة .

لكن هل تعد أزمة الكاتب ظاهرة فردية ؟

كلا ، لأن الشعور بالاغتراب كان ظاهرة شائعة لدى الغالبية العظمى من المثقفين فى مصر فى هذه المرحلة .

وفى «**الخدعة**» يشاهد البطل الراوى فى أغلب لحظات حياته اليومية رأس جمل تلاحقه أينما ذهب . يراه يستحم «تحت الدوش» يداعب «الستارة النيلون» المزركشة ، ثم يزيحها وتظهر الشفتان الضخمتان . حتى عندما يقرأ الجريدة ، يراه يخترق صفحاتها ويطل عليه من خلالها . وهو يلاحقه فى الأماكن المزدحمة ، فى داخل السيارة العامة ، وفى الأماكن الخاوية ، فى داخل غرفة النوم المغلقة ، «**ولاشىء هناك سوى الحب والرغبة**» . ويصل به الحال إلى أن يراه كلما تلفت ، وأينما ذهب حتى أصبح يراه فى داخله . وعندما حار فى أمره سأل عما يجب عليه أن يفعل «**قالوا افعل مثلما يفعل الناس !**» ولكنه يكتشف أن الناس لاتفعل شيئا. وتنتهى بنا القصة وقد أصبح رأس الجمل هذا جزءا من حياة البطل ، تعود عليه ، وتعود على وجوده ، فهو يعلن لنا أنه «**الآن وبلا ذرة دهشة أو غرابة .. رأس الجمل يطل .. لايفعل شيئا أبدا إلا أن يطل ، مجرد يطل**» .

الحالم هنا يبدو لنا كأنه قد قطع الأوشاج التى تصل بينه وبين العالم الخارجى . وليس هذا إلا دليلا على الانطواء ، والميل نحو الحياة فى الواقع الباطنى . فالكاتب منصرف إلى إبراز معالم الخبرة اللا شعورية ، فنحن لا نعلم لماذا يلاحقه هذا الجمل ، وكيف أنه يخترق الأماكن ويتخللها بلا صعوبة وهذا يعنى أنه جمل وهمى . ومع هذا فإنه يمثل عنصرا مهما فى البناء الأساسى للقصة . لكنه لايؤدى وظيفة معينة تجاه الدلالة أو المعنى الكلى للقصة ، وهذا يترتب عليه أنه ليس سوى إشارات نفسية تسهم فى إبراز جانب شخصى فى مجال العلاقة النفسية الاجتماعية والشكل الخارجى .

وفى قصة «هي» يمزج الكاتب بين بناء الأسطورة وبناء الأقصوصة ، فقبل أن يستيقظ البطل يأتيه صوت يخبره أن لديه موعدا فى العتبة ، فيمضى إلى هناك دون أن يعلم متى يكون اللقاء ، وبمن يكون ، ولماذا . ويبقى هناك إلى أن «**أقبلت عربة (بويك)** زرقاء حلياتها النيكل ، مصنوعة من الذهب ، وطلب منه قائدها أن يركب ، فسأله على فين؟ قال : «هى عايزاك» . وبعد أن يرحل معه إلى «**صحراء واسعة ممتدة**» يكتشف قصرا كبيرا فيدخل فيه ثم ينام «**على أقرب كرسى**» ، ثم يستيقظ على مشهد «**امرأة عارية**» ، فيحاول الالتحام بها ، لكنه يكتشف أن هذه الأنثى مؤخرة رجل فاجر الشذوذ . ويتوقف بنا هذا العالم الغريب عند البطل وهو يبحث عن باب المخدع للهرب ، لكنه يخفق ويعلن قائلا : «**أجرى ولاباب وأتعثر فى غثيانى ولاباب**» .

الكاتب هنا يحاول التعبير عن شيء غامض ، عن طريق مزج الواقع الخارجي والواقع الباطني ؛ لهذا نراه يفسح مكاناً كبيرا للنوم واليقظة ، أو «اليقظة غير التامة» فالأحلام والرموز ذات الدلالة الجنسية يمكن أن تكون مصدرا أساسيا لهذا النمط من الأقاصيص ، أما عنصر الزمان فلا يمكن رده إلى زمن معين ، ولانستطيع تخيله ، انطلاقا من سلوك الشخصية أو ميولها . ذلك أن الكاتب قد وضعها فى إطار يحطم علاقتها بالواقع الخارجي نهائيا ، بحيث يمكن القول ـ وفقا لعبارة لوكاتش ـ إن هذا النوع من الأقاصيص يتميز بغيبة المنظور ومن ثم يمكننا أن نرى لها هنا أهمية خاصة فى المجال النفسى الفردى ، لأنه من الجائز أن تكون هذه رموزا ذوات دلالات تعبر عن مخبآت اللاشعور التى يهتم بها المحللون النفسيون . غير أن هذا لايمنع ـ من بعض النواحى ـ التفسير الاجتماعى أن يساهم فى إلقاء بعض الضوء فى هذا الموضوع ، على أساس أن المجال الاجتماعى يسهم إلى حد بعيد فى تشكيل الحياة النفسية للفرد . فالشعور بالاغتراب ، أو الاتجاه نحو الانطواء ، يعد مظهرا من مظاهر انهيار بعض القيم الثقافية الناتجة عن تغييرات جديدة فى البناء الكلى .

[١٠]

إن أهم العناصر البنائية التى استخلصناها من الآثار القصصية لنجيب محفوظ تتميز بعدة خصائص أهمها : أن العالم الخارجى يظهر فى صورة محتوى مجزأ وغير متماسك . ومن ناحية أخرى فإن الراوى والشخصية والأحداث لاتنتمى إلى زمان أو مكان معين ، وأخيرا تواجه الشخصية ـ فى أغلب الأحيان ـ مواقف غير إنسانية تجعلها تشعر بالخوف ، أو المطاردة ، أو الرعب . أما الآثار القصصية لإدريس فأهم خصائصها : أن الشخصية تواجه ـ فى أغلب الأحيان ـ مواقف تجعلها تشعر بالاغتراب . يضاف إلى ذلك أن الطابع التجريدى يهيمن على مجموعة العلاقات الداخلية فى الأثر ، ويجعلها خالية من المنظور ونلاحظ أخيرا اختفاء معنى القيم ، والميل نحو تصوير مخبآت اللا شعور .

والواقع أن العبث الذى تعيشه أغلب شخصيات محفوظ هو أحد مظاهر الاغتراب الذى تواجهه شخصيات إدريس . هذا الشعور ـ الناجم عن جملة من عوامل اجتماعية وتاريخية ونفسية معينة ـ قدقام بدور مهم فى تحديد الشكل الجمالى ، الذى لانستطيع تفسيره عن طريق الحياة الشخصية للكاتب ، لأن حياة هذا الأخير تعجز وحدها عن أن تقدم إلينا شرحا موضوعيا للتغيرات التى اعترت القيم الجمالية فى هذه الفترة ، مثل طريقة السرد ، وتغير النسق اللغوى نفسه ، وتعجز أيضا عن إعطائنا نظرة معينة للعالم .

إن القصص التى تناولناها بالدراسة هنا تعبر عن نظرة معينة للعالم ، فشعور الكاتب بالاغتراب والعبث فى هذه المرحلة لايمكن القول بأنه شعور فردى ، لأن هذا الشعور كان سائدا عند أغلب أعضاء الجماعة المثقفة فى هذه المرحلة ، نتيجة التغيرات السريعة وغير المحتملة فى البنى العامة للمجتمع .

[١١]

إن شيوع شكل القصة القصيرة فى تاريخ الثقافة المعاصرة لم يكن إذن محض اختيار من الكاتب ، أو مجرد صدفة عابرة ، فإن جزءا كبيرا من العوامل الموضوعية قد قام بعملية تشكيل وجدان الفرد المبدع بصورة معينة ، خلقت لديه نوعا من التوتر النفسى ، جعله يعبر بوسيلة فنية معينة ، تتلاءم مع طبيعة هذا التوتر ، وطبيعة ذلك الشكل الأدبى .

فالمجال الاجتماعى ومتغيراته تسهم بكيفية معينة فى تكوين الحياة النفسية للفرد المبدع . فالحرب قد خلقت ظروفا اقتصادية وسياسية معينة ، جعلت الكاتب يشعر أنه غريب فى عالم غريب ؛ فالتغير السريع لبنية الواقع ، كحدوث نمط من الحراك الاجتماعى ، ونقل ثروات المجتمع إلى طبقات جديدة ، جعل الموقف يفقد التوازن . وكان لابد أن توجد حالة توازن تحتوى الفرد والجماعة . ولم يكن من سبيل إلى تحقيق ذلك إلا عن طريق نوع معين من الخلق الأدبى .

ومن البدهى أن طبيعة التغيرات التى اعترت بنية الواقع لم تحدث ـ كما هو واضح لنا ـ بشكل مباشر ، لأن الرابطة بين الكاتب والحياة الاجتماعية تبدو فى صورة خفية ، تتخذ أشكالا مختلفة باختلاف شتى الظروف البالغة التعقيد ، إلا أن دلالتها الفعالة تبقى كما هى ، لأن فقد التوازن النفسى ، أو زيادة حدة الانفعال نتيجة للتغيرات التى تطرأ على المجال الاجتماعى ، أو نتيجة لعوامل شخصية ، أو نتيجة لكلا العاملين ، تخفى فى الأعماق الكامنة وراء الكاتب ، ويمكن أن نكتشف نوعيتها فى بعض الأحيان عن طريق الشكل الأدبى ، الذى يجد فيه الكاتب استجابة معينة أكثر من أى شكل أدبى آخر ويمكننا فى هذا الصدد أن نفترض أن درجة التوتر المصاحبة لكتابة القصة القصيرة تكون أكثر من تلك التى تصاحب الكاتب فى كتابة الرواية . وتختلف درجة التوتر فى كلا النوعين عن كتابة الشعر .

وخلاصة القول أن تأثير الحياة الاجتماعية على الفرد المبدع يمكن أن يتم بصورة غير مباشرة ، والقول بتأثير الحياة الاجتماعية على الكاتب لا يعنى ـ كما يعتقد أصحاب دعوة النقد الشكلى ـ أننا ننطلق من مجموعة أفكار مسبقة ، لأننا فى الواقع ومنذ البداية ونحن نعتمد فى دراستنا على مشاهدة الواقع الاجتماعى والثقافى بوجه عام ، الذى سمح لنا بتكوين فكرة عامة عن الظاهرة موضع البحث ، ثم حاولنا تكوين فرض أساسى إلى جانب مجموعة من الفروض العامة ، وأخيرا حاولنا

اختبار الفرض الأساسى عن طريق التجربة . وهذا كله يعنى أننا نسلك سبيل المنهج العلمى ، الذى ينأى بنا عن الأفكار المسبقة . والقول بتأثير الحياة الاجتماعية فى الفرد المبدع لا يعنى أيضا أننا ننكر الجانب الفردى فى عملية الخلق الأدبى . أو نقلل من قيمة الأثر الأدبى أو نقضى على وحدة تماسكه الداخلى .

لقد نظرنا إلى الظاهرة الثقافية موضع البحث من الداخل ، فى أعماق الكاتب ، وفى بنية الوسط الاجتماعى ، وفى الأثر الأدبى . وهذا يبين لنا أهمية الفرض الأساسى ، الذى وضعناه سابقا .

[١٢]

ولكن لماذا كان شكل القصة القصيرة هو «النموذج المثالى» للتعبير عن نظرة الكاتب للعالم فى هذه الفترة ؟ هناك عدة جوانب موضوعية متداخلة ، أدت إلى خلق علاقة مثالية بين طبيعة الانفعال عند الكاتب من ناحية ، وطبيعة الخصائص الفنية لهذا الشكل الجمالى من ناحية أخرى . ذلك أن شعور الكاتب بأن العالم الذى يمثل أحد عناصره يعتريه تغير يمضى فى سبيل مجهول ، جعله ينفصل عنه لحظة ليتأمله ، ويتأمل عالمه الخاص فى ضوء هذا التغير . لقد كان الشعور الحاد بالاغتراب عاملا جوهريا فى خلق نوع من التوتر البالغ نسبيا . وهذا النوع من التوتر تآزر بصفة خاصة مع الشكل الجمالى القصير . وقد ساعد على تحقيق هذا التوافق النفسى والجمالى جملة الخصائص الفنية التى يتميز بها هذا الشكل الأدبى ، الذى يعتمد على تصوير موقف معين من زاوية معينة . بطريقة تميل إلى الانكماش ، وتعتمد على الجمل الوصفية الدقيقة ، التى يقع أغلبها فى الزمن المضارع ليصور لنا الواقع الداخلى والخارجى بطريقة تهمل عنصر الزمن وتسلسل الحوادث . والكاتب يصور لنا هذا الموقف بلغة الشاعر المرهف ، ليحاول التعبير عن انطباع معين عن عالم يراه هو غامضا . وغير متماسك فى نظامه .

[١٣].

ويمكن أن نستخلص من هذه الظاهرة الأدبية عدة دلالات مهمة ، أهمها أزمة الفرد المثقف والجماعة التى ينتمى إليها ، فرؤية العالم التى استنبطناها من بنية الأثر القصصى ، كتدهور الوضع الإنسانى ، والإحساس بالاغتراب والعبث ، هى الإحساس الذى كان شائعا عند أغلب الفئة المثقفة ، التى تنتمى إلى جماعة البرجوازية الصغيرة . فالكتاب الذين أجابوا عن الاستخبار لهم مهن معينة (مثلا محفوظ موظف ، إدريس طبيب ، الشرقاوى صحفى ، الخ ...) تجعلهم يرتبطون بوضعية هذه الجماعة ، التى واجهت تدهورا فى إيديولوجيتها منذ بداية هذه المرحلة . فالتغيرات الاقتصادية والاجتماعية التى نجمت عن ظروف الحرب قد جعلت هذه الجماعة تفقد سلطتها السياسية والاجتماعية نتيجة لظهور إيديولوجيا جماعة أخرى جديدة ، ليس لها نفس النظرة السابقة للعالم . وهذا يعنى ـ من بعض الجوانب ـ أن شيوع شكل القصة القصيرة فى تاريخ الثقافة المصرية المعاصرة يعد محاولة لبناء إيديولوجية أدبية على نحو محسوس به ، وغير محسوس به من الكاتب .

٭ هوامش

(١) نعنى بالأزمة هنا ذلك البعد النفسى لعملية التحول السريع أو غير المحتمل فى بعض عناصر البنى الكلية للمجتمع ، التى يترتب عليها نشوء صدمة وجدانية لدى الفرد أو الجماعة ، يجعلهم يعيدون النظر فى العناصر ـ الإيجابية أو السلبية ـ التى تشكل الإطار الثقافى .

(٢) A. Laroui: «L'idéologie Arabe Contemporaine»; Paris 1979, P. 3.

(٣) فؤاد ذكريا : التخلف الفكرى وأبعاده الحضارية ـ مجلة الآداب ، بيروت ، مايو ١٩٧٤ ص ٣١ .

(٤) انظر رأى زكى نجيب محمود فى مؤلفه ، تجديد الفكر العربى ، بيروت ، الطبعة ٣ ، ١٩٧٤ .

(٥) P. Chambarte Lauwe: «La Culture et le Pouvoir», Paris 1975, P. 119.

(٦) انظر على سبيل المثال الأعداد الخاصة التى أصدرتها مجلات «الهلال» عدد أغسطس ١٩٦٩ «والمجلة» عدد أغسطس ١٩٧٠ ، و «الآداب» عدد مايو ١٩٧١ .

(٧) برزت هذه الظاهرة فى أواخر الستينيات ومنتصف السبعينيات بصورة واضحة .

(٨) أنظر رأيه فى L'Egypte d'aujourd'hui, Paris 1977, 326.
وانظر كذلك :

N. Mahfouz et l'éclatement du roman arabe aprés. 1967, dans revue de l'occident musulman et de la méditerranée, no. 15-16, 1973.

(٩) اعتمدنا فى هذا الجزء من الدراسة على منهج مصطفى سويف ، فى كتابه : الأسس النفسية للإبداع الفنى ، القاهرة ، ص ٢١٥ ـ ٢٥٠ ، إلى جانب كتاب
يلاحظ أن عدد الادباء الذين أجابوا أقل بكثير من العدد الذى وجهت إليه الأسئلة (٣٥ كاتبا) فى مختلف البلاد العربية ولم نحصل إلا على ذلك العدد المذكور . هذا من ناحية وإننا فى البداية كنا ننوى أن نتبع بدقة القواعد المنهجية التى يؤخذ بها فى هذا المجال أعنى طرح أسئلة عامة فى المرحلة الأولى من الاستخبار ثم طرح أسئلة خاصة لكن لم نستطع تحقيق هذا لأسباب خارجة عن إرادتنا تتمثل فى أن ظروف الباحث والكاتب لا تسمح بإجراء أكثر من مقابلة واحدة .

(١٠) عقدنا مع الكاتب ثلاث جلسات فى شهر سبتمبر ١٩٧٥ فى مدينة الإسكندرية . هذا إلى جانب الاستخبار الذى أجاب عنه بالمراسلة فى الفترة بين نوفمبر وديسمبر من نفس العام .

(١١) جلسة عقدها الباحث مع الكاتب فى دار الهلال بالقاهرة فى ٢٧ أغسطس ١٩٧٥ ، هذا إلى جانب الاستعانة بوثائق أخرى نشرت فى مجلة الهلال ، والمجلة فى صورة مقابلات : عدد أغسطس ١٩٦٩ ، عدد مارس ١٩٧١ .

(١٢) جلسة فى دار روز اليوسف ـ القاهرة ، أواخر أغسطس ١٩٧٥ .

(١٣) جلسة عقدها الباحث مع الكاتب فى دار الأهرام ـ بالقاهرة فى ٢٥ أكتوبر ١٩٧٥ .

(١٤) جلسة فى دار روز اليوسف ـ القاهرة ١٥ سبتمبر ١٩٧٥ .

(١٥) جلسة فى مدينة الإسكندرية ، فى ٢١ سبتمبر ١٩٧٥ .

(١٦) جلسة مع الكاتب فى ٢٢ أكتوبر ١٩٧٥ .

(١٧) جلسة مع الكاتب فى ٢٧ أكتوبر ١٩٧٥

(١٨) جلسة فى دار روز اليوسف ـ القاهرة ٢٦ سبتمبر ١٩٧٥ ، إلى جانب رسالة من الكاتب إلى الباحث يوضح فيها بعض نقاط عن عملية إبداع القصة .

(١٩) جلسة عقدها الباحث مع الكاتب فى دار روز اليوسف بالقاهرة ، فى منتصف شهر أكتوبر ١٩٧٥ .

(٢٠) جلسة فى دار الثقافة الجديدة فى آواخر شهر أكتوبر ١٩٧٥ .

(٢١) استخبار تم عن طريق المراسلة فى نوفمبر ١٩٧٥ .

(٢٢) جلسة فى دار روز اليوسف*، القاهرة ، فى أكتوبر ١٩٧٥ .

(٢٣) جلسة فى ادر روز اليوسف ، القاهرة ، فى ١٩ أكتوبر ١٩٧٥ .

(٢٤) استخبار تم عن طريق المراسلة ، فى آواخر أكتوبر ١٩٧٥ .

(٢٥) د . شكرى عياد ، الأدب فى عالم متغير القاهرة ، ١٩٧١ ص ١٤٨ .

(٢٦) غالى شكرى ، اللامنتمى فى أدب نجيب محفوظ ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص ١٨٧ .

(٢٧) مجموعة تحمل نفس الاسم ، القاهرة ١٩٦٧ .

(٢٨) قصة نشرت ضمن المجموعة السابقة .

(٢٩) قصة ضمن المجموعة السابقة .

(٣٠) مجموعة تحمل نفس الاسم ـ القاهرة .

(٣١) ضمن مجموعة «حكاية بلا بداية ولا نهاية» ، القاهرة ١٩٧١ .

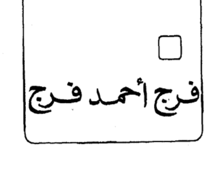
(٣٢) مجموعة تحمل نفس الاسم ، القاهرة ١٩٦٩ .

(٣٣) نشرت ضمن مجموعة النداهة .

(٣٤) نشرت ضمن مجموعة «بيت من لحم» ، القاهرة ١٩٧١ .

(٣٥) نشرت ضمن المجموعة السابقة .

التحليل النفسى و القصة القصيرة



قضايا الإنسان فى التحليل النفسى :

كان ميلاد التحليل النفسى فى أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن مَعْلَمًا من معالم تطور علوم الإنسان فى سعيها نحو فهم أعمق وأشمل وأصدق لظاهرات الوجود الإنسانى . وقد أتاح هذا العمق والشمول والصدق لهذا العلم الوليد ـ علم التحليل النفسى ـ أن ينفذ إلى جوهر الوجود الإنسانى بما هو كذلك ، أعنى بما هو وجود له خواص كيفية أساسية لا يكون بغيرها ، فما هى ـ إذن ـ تلك الخواص الكيفية التى تُشكل جوهر الوجود الإنسانى ؟ .

إنها ـ بإيجاز شديد ـ تتمثل فى بعدين متعامدين ؛ بُعد المعنى وبعد العلاقة ، ولنبدأ بالعلاقة . الإنسان أُنس ومؤانسة ، وجود فى حضرة الآخرين ، إنه وجود "مع" ، أو ـ كما يذهب فيلسوف الظاهريات هيدجر ـ «وجود ـ فى ـ العالم » عالم البشر فى المقام الأول ، ثم عالم الأشياء ، وقد أضفى عليها الوجود البشرى عمقا ومعنى بشريا ، ومن هنا يقال : الأنا هو الآخر ، إذ لا وجود للأنا إلا بآخر يتعرف على نفسه من خلاله ، ويتحقق من وجوده بقدر ما ينال ـ من اعتراف الآخر بهذا الوجود ـ وجودا مشروعا ، وحقا مشروعا فى الوجود . هذا هو بعد العلاقة ، ولكنها علاقة قوامها الاعتراف المتبادل ، الشىء الذى لا يتحقق إلا من خلال التواصل والحوار . وهكذا يأتى دور اللغة أيا كانت أشكالها ، وأيا كانت مستوياتها ، أداة لهذا التواصل والحوار ، بدءاً من الإيماء أو الإشارة بالجسم أو بعضو منه وصولاً إلى أرقى أشكال التعبير اللغوى والشعرى حتى نصل إلى أرق صور القانون الطبيعى الرياضى . وهذا هو بُعد المعنى ؛ فالعلاقة تقتضى المعنى كما أن المعنى يقتضى العلاقة .

ويقودنا هذا إلى تعريف المحلل النفسى الفرنسى الأشهر **جاك لاكان** للتحليل النفسى ، بوصفه علم اللا شعور وتعريفه للاشعور بوصفه لغة الآخر . وعلى هذا فالتحليل النفسى لايعدو أن يكون ـ فى نهاية المطاف ـ ذلك العلم الذى يتصدى لدراسة تلك اللغة ـ مفردات ونحو وبلاغة ـ التى يتشكل بواسطتها ومن خلالها جوهر الوجود الإنسانى من حيث هو حوار بين الأنا والآخر ، لاسبيل إلى فهمه إلا بفهم لغته .

ولكن ماكنه تلك اللغة التى يدعى أصحاب التحليل النفسى أن لهم فضل اكتشافها ؟ وما وجه اختلافها عن «اللغة » كما يعرفها علماء اللغويات ؟ . إنها ـ ببساطة شديدة ـ لغة الرغبة ، أوكما يقول **مصطفى صفوان** فى مقدمة ترجمته لرائعة **فرويد** «تفسير الأحلام » ـ لغة الإنسان بما هو راغب ، فى مقابل لغة الإنسان بما هو عارف . لقد كشف لنا أرسطو فى منطقه عن لغة الإنسان بما هو عارف ، كما كشف لنا فرويد فى تفسيره للأحلام ـ عن لغة الإنسان بما هو راغب . وها هو التحليل النفسى يقودنا إلى كشف فرويد ، كشف الوجه الآخر للإنسان مثلما كشفت لنا سفن الفضاء والأقمار الصناعية عن وجه آخر مظلم للقمر ، ما كان لنا أن نعرفه بدونها ـ وكشف التحليل النفسى كشف لغوى فى حقيقته ، تتجسد أوضح صورة فى صياغته لمعنى الحلم ، من حيث هو لغة النائم بما هو نائم ، أعنى بما تحدثه حالة النوم من تعطيل للغة اليقظة ، لغة المنطق والمعرفة والعقل ـ بمعناه اللغوى المباشر : القيد ـ وبعث للغة الأخرى ، لغة الرغبة ، أو ما اصطلح على تسميته بالعمليات الأولية فى مقابل العمليات الثانوية .

الحلم إذن لغة ، لغة اللاشعور ، ولكنه أيضا ـ شأنه فى ذلك شأن اللغة وكل لغة ـ حوار يقتضى الآخر والعلاقة ذات المعنى .

ونزيد الأمر وضوحا ، مقولة التحليل فى صورتها المباشرة والبسيطة : الحلم تحقيق رغبة . هذه المقولة المباشرة لا تختلف عن الحكمة الشعبية التى تقول لنا : «الجعان يحلم بسوق العيش» فخبرة الإنسان فى صورتها الشعبية تتفق مع كشف التحليل النفسى . ولكن التحليل النفسى يتجاوز هذه الصياغة البسيطة إلى صياغة أدق وأصدق وهى : «**الحلم تحقيق مُقنّع لرغبة مكبوتة**» . الرغبة التى يعرب عنها الحلم قد وقع عليها الكبت ، وهدف الكبت منعها من الظهور ، ولكنها تحتال على هذا الكبت وتلتمس أكثر السبل تخفيا والتواء كى تهرب من سياج الكبت القهار . وهكذا ينتقل التحليل بمقولته الثانية إلى الفهم الكامل والصادق لحقيقة الرغبة الإنسانية ، بل لحقيقة الوجود الإنسانى من حيث هو وجود قوامه الصراع : الرغبة والرهبة . إن الإنسان فى أعمق أعماقه يرغب فيما يرهبه ، ويرهب ما يرغب فيه . هذه الوحدة الجدلية التى تجمع فى ثناياها بين النقيضين هى جوهر الوجود الإنسانى ولبه .

ومن حلم الليل إلى حلم اليقظة حيث الأمر أكثر وضوحا وجلاء . ولنتأمل معا ذلك التعبير الشائع : «فارس الأحلام .. وحصانه الأبيض» . الحلم هو الرغبة ، هو الأمنية ، هو الأمل . ولكن ألا نتساءل أيحقق الحلم الرغبة بالفعل ؟ واقع الأمر أن الحلم لا يغنى ولا يسمن من جوع ، والجوعان يستطيع ـ ما شاء ـ أن يحلم بسوق العيش ، ولكن أحلام الدنيا جميعا لن تضع بين يديه كسرة خبز واحدة . فيم الحلم إذن ؟ ولم يحلم الإنسان ويظل يحلم ؟ .. وماكنه هذه الرغبة التى يحققها الحلم ؟

. الرغبة التى يحققها الحلم هى رغبة بالقوة . يقوم الإعلان عنها مقام تحقيقها بالفعل ، وهكذا نصبح أمام واحدة من أخطر حقائق الوجود الإنسانى ، حيث تتحدد أسماؤه .. من الوجود بالقوة .. إلى الوجود الرمزى ، إلى النشاط المتخيل إلى التخييل **Phantasy**

تتجلى لنا ـ إذن ـ حقيقة الوجود الإنسانى ، فإذا هو ـ مرة أخرى ـ وجود جدلى ـ يمتزج فيه الفعلى بالممكن ، وإذا بنا نتبين أن الإنسان هو الكائن الحى الوحيد الذى يعيش عالمين : عالم الأشياء ، وعالم الأفكار ، وأنه يتحرك بينهما حركة بندولية دائمة . وفى البدء كان عالم الأفكار ، أعنى فى بدء الحياة النفسية للوليد حيث يتخلق أول قوانين الحياة النفسية ، وهو قانون **الإشباع الهلوسى** **Hallucinatory-Wish-Fulfilment** فالوليد عندما يجوع يهلوس (أى يستعيد إدراك خبرة الرضاعة السابقة وكأنها حادثة بالفعل) الخبرة المشبعة السابقة .

وقانون الإشباع الهلوسى هو قانون الحياة النفسية الأول وقاعدته أن النية تساوى الفعل ، وأن الرغبة تكافىء التنفيذ . وعبر مراحل النمو النفسى يتطور هذا النشاط العقلى البدائى ليصبح خيالا مفكرا يسعى الإنسان إلى تحقيقه وتنفيذه على أرض الواقع . ويلتحم النشاط العقلى الإبداعى بالنشاط العملى الإنتاجى وتستمر الحركة البندولية صاعدة هابطة . وهكذا يخضع الإنسان لمبدأين ، مبدأ اللذة ، ومبدأ الواقع ، ويعيش شكلين من أشكال الفكر واللغة يشار إليهما ـ كما سبق القول ـ فى مصطلحات التحليل النفسى بالعمليات [العقلية] الأولية ، والعمليات [العقلية] الثانوية .

التحليل النفسى وقضايا الفن والإبداع :

لعل ما سبق يوضح لنا أن التحليل النفسى كان كشفا فى صميم الوجود الإنسانى ، ذلك الوجود الذى يتأرجح بين الإعلان عن الرغبة ، وتنفيذ الرغبة . ويكون الإعلان عن الرغبة ـ فى الحالات السوية وعندما يكون ذلك ممكنا ـ تمهيدا لتنفيذها ، كما قد يكون ـ لعديد من الأسباب ـ بديلا عن هذا التنفيذ وعقبة تعترض طريقه ، فيقع الانفصال ، أعنى الانفصال بين الرغبة وسبل تحقيقها ، فلا يكون هناك مفر من أن تنكفىء الرغبة على نفسها وتنغلق على ذاتها ، وتتخذ مسارا تبعد فيه عن الواقع وعن المنطق ، وتنمو وتتشكل وفق قوانين أمعن فى البدائية ـ هى قوانين الحلم والمرض العقلى والنفسى ـ أو تظهر مقنعة ملتوية فى صور من الأساطير والخرافات والمخاوف . لكن هناك حلولا وسطا بين الإمعان فى إغفال الواقع والمنطق والتقيد بهذا الواقع والمنطق . ومن بين هذه الحلول أحلام اليقظة ـ على المستوى الفردى ـ وشبيه بها ـ على المستوى الواقعى ـ الإبداع الفنى بمختلف صوره ودرجاته ، ابتداء من الخرافة فالحكاية الخرافية فالأسطورة وصولا إلى أرقى أشكال الإبداع فى المسرح والرواية والقصة والشعر .

هذه الأعمال الإبداعية ، جميعها ، رغم تباين الصور والمهارات الحرفية والمواهب الفنية ترجع إلى أصل إنسانى واحد هو الخيال والتخييل ، الذى يعكس جوهر العقل البشرى : نشاطه الفكرى الرمزى من حيث هو تصوير للعالم وبناء له على المستوى الذهنى . ويذهب فرويد ـ فى واحد من أشهر دراساته عن «الشاعر وحلم اليقظة» ـ إلى أن العملية الإبداعية لا تعدو أن تكون حلم يقظة انتقل من المستوى الفردى الفج إلى مستوى إبداعى متطور ، استطاع معه مبدعه أن يعلن عنه للآخرين ، فحاز قبولهم وتناغم مع ما فى أعماقهم ، ووجدوا فيه التعبير الناجح عما بداخلهم . إن الشيوع والإقبال دليل على اشتراك المبدع مع المستقبلين لعمله فى نفس «الحاجة» أو الرغبة الداخلية . وخلود أعمال فنية وأدبية وبقاؤها على مر العصور دليل قاطع على استمرار ما تعبر عنه فى أعماق النفس البشرية . إن خلود أوديب سفوكليس ، وهاملت شكسبير دليل على أن هذين العملين العبقريين يعبران عن أعمق ما فى داخل الإنسان ، وأبقاه على مر العصور .

ثمة ما هو على قدر كبير من الثبات والاستقرار ، وما هو قابل للتحويل والتعديل ، والتغيير ، فى البناء النفسى للإنسان وفى صورته المرآوية ، أعنى العمل الفنى والإبداعى وفن الرواية والقصة .

وقد تتأثر هذه الأعمال بكثير من مقتضيات التعبير والحرفة ، والمهارة الفردية للمبدع ، وبكثير من ظروف المجتمع التاريخية والحضارية والسياسية ، ولابد أن تتأثر بواقعه الاجتماعى الاقتصادى وبقضاياه العاجلة والملحة ، ولكن لبها وجوهرها الإنسانى الوجودى ثابت باق

خلف هذه الصور المتغيرة ـ وإلا تحولت من أعمال إبداعية إلى دراسات علمية سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو دعائية ... الخ .

لذلك لا يبقى من الأعمال سوى أقدرها على الاقتراب الصادق والنفاذ من قلب الإنسان ، من عميق دوافعه وخفى نزعاته وأهوائه . وليس مصادفة أن يختار فرويد ـ لحجر الزاوية فى بناء نظريته ـ مصطلحا من مجال الإبداع الفنى ، فيطلق اسم «أوديب» على أخطر كشوفه وأكثرها جرأة وثورية ، أعنى «عقدة أوديب» .

والحاضر هو الابن الشرعى للماضى ، وحاضر عواطف الإنسان ـ حاضر مشاعره ونزواته وأهوائه ـ يضرب بجذوره فى ماضيه الطفلى المبكر حيث خرج إلى النور ليجد نفسه بين ذراعى أمه ، حيث أطول طفولة بالقياس إلى جميع الكائنات الحية . وعلى هذا الصدر الحنون الدافىء وبين هذين الذراعين يعيش كل منا طفولته وتتشكل شخصيته ويبقى الحنين إليهما ما استمرت الحياة . ويتقدم العمر ويتحقق الفطام ويكون الاستقلال لكن الحنين يبقى فى الأعماق يلتمس السبل بحثا عن تكرار أو عن بديل مشابه ، لاستحالة التكرار ، لكن الحلم والوهم يظل فى الأعماق فإذا بكل امرأة هى الأم فى ثوب جديد . ويبقى كل حنين فى أصوله وجذوره بعث للحنين القديم الذى لم يفتر .

لذلك يقول الشاعر العربى :

نـقـل فـؤادك حيث شئت من الهوى

مـــا الحب إلا لـــلـــحـــبـيـب الأول

والإبداع فى نهاية المطاف لا يعدو أن يكون رحلة العودة إلى أحضان هذا الحبيب الأول ، وإن تعددت صوره ، وتغيرت ملامحه . ولا يستشعر المشتغل بالتحليل النفسى غرابة أو جموحاً عندما يجد فى كثير من الأعمال المبدعة صورا متباينة لهذه الرحلة الخالدة رحلة العودة . ولعل أبسط نماذجها وأكثرها سذاجة وجاذبية وبقاء أيضا رحلة الشاطر حسن إلى بلاط بنت السلطان .

وهكذا نجد أنفسا أمام إغراء لا يقاوم باصطحاب شاطر حسن جديد فى مظهره قديم فى جوهره ـ إلى بنت سلطان جديدة ـ وقديمة أيضا ـ فهل يضع شاطرنا «حسن» قدميه على «طريق السلامة» أو يعانده الحظ فيضل السبيل إلى «طريق الندامة» .

فلنحاول ـ معا ـ أن ننظر من زاوية التحليل النفسى إلى قصتين لنجيب محفوظ هما «**روبابيكيا**» (ضمن مجموعة : «**حكاية بلا بداية ولا نهاية**» دار مصر للطباعة ، القاهرة ١٩٧٨ ، ص ١٦٢ ـ ٢٠٤) و «**أهل الهوى**» (ضمن مجموعة «**رأيت فيما يرى النائم**» ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٨٢ ، ص ٥ ـ ٤٧) .

القصة الأولى : «روبابيكيا»

العرض والتحليل

تنقسم هذه القصة التى تقترب من الأربعين صفحة من القطع الصغير إلى تسعة مشاهد متتابعة . وتدور هذه القصة حول علاقة بين رجل وامرأة ، وتعرض لنشأة هذه العلاقة وانهيارها فى براعة واقتدار لا مثيل له ـ فيما نرى ـ وتتجلى فيها أشكال التعبير الرمزى ـ بالمعنى التحليلى النفسى الدقيق ـ كما يتجلى فيها العديد مما يطلق عليه فى مصطلح التحليل النفسى : العمليات الدفاعية . وسنبين خلال استعراضنا لها كيف يمكن لإخصائى فى التحليل النفسى أن يقرأ ـ عبر نصوصها ـ هذه الدلالات ـ والتعبيرات الرمزية ، مما يعمق من فهمنا للعمل الأدبى الإبداعى ، ويبين لنا كيف أنه يعبر ـ دون أن يفطن إلى ذلك صاحبه ـ عن أعماق النفس البشرية ولغتها وتخيلاتها الأولية .

المشهد الأول : (ص : ١٦٢ ـ ١٦٧)

هو مشهد اللقاء والتعارف بين «الرجل والمراة» دون ذكر أسماء ، وكأننا إزاء آدم وحواء ، الرجل والمرأة عبر الزمان والمكان ، ولكنه لقاء مع أول شعاع للشمس على كورنيش النيل ، وبهذا يرمز اللقاء للبداية أو الميلاد على أرض النيل ـ مصر ـ ويأتى ذكر الربيع إشارة إلى ازدهار الحياة وتكاثرها وتفتحها . ويتم اللقاء ، فى الخارج أى خارج نطاق الأسرة والمنزل ، بما يشيران إليه من قيود وعلاقات وأطر للمشروع وغير المشروع . ونتبين من خلال الحوار طبيعة المرأة ، حواء فطرية بدائية قوية بلا قيود أو خضوع ، رمز أنثوى طاغ «**قوية ونظرتها جريئة .... مليئة بالثقة**» (ص : ١٦٣) .

وهى ـ أيضا ـ «**كالنسمة الرقيقة والسحابة البيضاء**» . وتلك تعبيرات رمزية تشير إلى العلو والارتفاع والتخلص من جاذبية الأرض ، سطحها وباطنها ، بما تعنيه الجاذبية من خضوع وتبعية . ونلاحظ أن هذا «**المشوار الضرورى لتجنب الترهل**» يعرب بصورة رمزية لاشعورية عن التحرر من «الترهل» ، بما يعنيه هذا الترهل من زيادة جرعة الأنوثة التقليدية ، نتيجة زيادة الوزن والشحم ، وما تعنيه السمنة وزيادة الوزن من رمزية لا شعورية للحمل . إننا إزاء أنثى ترفض التصور الذكرى للأنوثة بما هى خضوع للإرادة الذكرية . ويتوالى ـ من خلال الحوار ـ الكشف عن مزيد من الأبعاد لهذا «**النمط الأول**» **archetype** للأنثى الخالدة . [ويشير مصطلح النمط الأول وصاحبه **كارل يونج** زميل **فرويد** وصاحب كشوف وأفكار خاصة به عن اللاشعور العنصرى المستمد من خبرة النوع البشرى التاريخية ، يشير صورة تكاد تكون موروثة ، تفرض نفسها علينا لما يشير إليه هذا النمط ، وهى ـ فى هذه القصة ـ نمط الأم ـ وهذه الأنثى الخالدة ليست موظفة ، وليست بنتاً من البنات ـ أى ليست عذراء ـ وليست زوجة ، بل هى مطلقة ، بل أكثر من ذلك «**جربت الزواج أكثر من مرة**» (ص : ١٦٥) .

وبينها وبين الرجل «**زمالة طريق**» . وتعلن هذه المرأة ـ **الأسطورة** أو الرمز العام أو النمط الأول ـ عن أن أشد ما تكرهه فى الرجل هو العجز . إنها تحبه «**قويا قادرا**» ، مؤكدة أن رذائل القوة أحب عندها من فضائل الضعف (ص : ٦٦) .

ونراها تأخذ المبادرة فتسأله قائلة : وأنت ماذا تكره فى المرأة ؟ وتشكل إجابته بداية جنينية لما سينمو بعد ذلك من شقاق يقوض علاقتهما ، إذ يقول : «**القبح والانحلال**» . ويحدد ما يقصده بإنشاء أكثر من علاقة فى وقت واحد ، أو التسليم بلا حب ، وهى ترى ـ فى

ذلك ـ مرضا وليس انحلالا وتؤكد ذلك عندما تقول له فى فقرة تالية (نفس الصفحة) لا توجد امرأة خائنة أبدا.

نحن ـ إذا ـ بإزاء صورة لامرأة مختلفة، غير خاصة، غير تابعة، غير مشوهة، ترفض الكثير من قيم المجتمع الذكرى، رفضا يحمل فى ثناياه كثيراً من التمرد، حتى يصل إلى قلب الشائع والمتعارف عليه رأسا على عقب؛ فالرجل ـ فى هذا المشهد ـ يأخذ دور المرأة المتعارف عليه اجتماعيا ـ يعلن عن سنه ويبدو وكأنه بكر بلا خبرة، أما المرأة فلا تعلن عن عمرها وتطلب منه أن يقدره كما يشاء، وتذهب فى تحديها غير المعلن أن تقول: «**جربت الزواج أكثر من مرة**». والشائع أو المنتظر أن يكون ذلك هو حظ الرجل وأن تكون الزوجة بكراً و صغيرة بل تذهب فى تحديها غير المعلن إلى حد سؤال الرجل «**ألم يخفك ذلك**»؟

وهكذا يكشف لنا هذا المشهد عن بداية تكوين علاقة مغايرة لما هو مألوف فى مجتمع ذى طابع أبوى ذكرى. علاقة تكوين القوة والاستقلال والعلمانية (فهى تسمى الانحلال مرضا) من نصيب المرأة والسلعية والتقليدية من نصيب الرجل.

المشهد الثانى: (ص: ١٦٧ ـ ١٧٤)

مشهد القرين (الملعون)

يدور هذا المشهد حول لقاء الشاب «بالملعون» الذى يرمز إليه، وهو بمثابة النذير لما سيصير إليه هذا الشاب، فقد كان هذا «الملعون» الزوج السابق عليه مباشرة لهذه السيدة. كان تاجر غلال ثم أفلس فطلق الزوجة، وتعتقد الزوجة أنه أفلس لعجزه، ويعتقد «الملعون» أنه أفلس بسببها. والمهم ـ هنا ـ العلاقة الرمزية بين البداية والنهاية، والمقابلة الرمزية بين الزوج الجديد «**الصائغ**» ـ إشارة إلى الثراء واشتغاله بأكثر الأشياء قيمة وجمالا ـ «**والملعون**» تاجر الروبابيكيا الذى يرمز بعمله إلى كل ما هو وضيع وحقير ومستهلك وعديم القيمة.

والجدير بالذكر ـ هنا ـ أن «الملعون» الذى يمثل للصائغ مستقبله لا يلقى بأى لوم على الزوجة، وإنما يحمل نفسه مسئولية عجزه. وواضح ـ هنا ـ امتزاج العجزين، العجز عن الحب والجنس من جانب، والعجز عن العمل والكسب من جانب آخر.

المشهد الثالث: (ص: ١٧٤ ـ ١٧٩)

انهيار الزوج

يبدأ المشهد الثالث بالزوجة تقف أمام المرآة لتنظر بإعجاب (ص: ١٧٤) إلى العقد المطوق لجيدها وترنو بصفة خاصة إلى اللؤلؤة المدلاة من وسطه. وهكذا يقدم لنا المشهد الزوجة فى درجة لافتة للنظر من درجات العجب النرجسى بالذات، فهى «ترنو» إلى العقد، بينما زوجها يتسلى بمشاهدة النيل من النافذة. الزوجة فى حالة انغلاق على الذات والزوج فى وضع مخالف تماما، فبصره يتركز حول النيل ـ رمز مصر والحياة والتدفق ـ ويدور بين الزوجين حوار تغدق فيه الزوجة على زوجها الإعجاب وتشيد بمهارته وموهبته. ولكن تتابع الحوار لا يلبث أن يكشف غير ذلك فالزوج «**لم يعد كما كان**» (ص: ١٧٥) وعندما تقرر الزوجة ذلك يؤكد أن ليس لذلك صلة بحبها.

ويقرر الزوج أنه ينحدر إلى الهاوية وأنه يندفع إلى الخراب وأن ميزان العمل قد اختل فى يده ولا سبيل إلى ضبطه... ويذكر الزوج أنه ينفق المال بجنون وأنه «**لو كان مال قارون لنفد**». (ص: ١٧٦) ويكرر الزوج فى الصفحة التالية مباشرة ـ مرتين فى حواره مع زوجته ـ أنه «**إنسان ذو طاقة محدودة**». وقرب نهاية هذا المشهد يستمر حوار يحمل كثيرا من مظاهر العتاب الغاضب. تقول الزوجة لزوجها إنها ليست عجوزا بعد بل إن زوجها هو الذى يرميها بما فيه، وتكون آخر كلماته: «**لا فائدة لقد أفلست فى كل شىء...**» (ص: ١٧٩) ما هذا «الكل شىء» الذى أفلس فيه الزوج؟. إنه ـ بالتأكيد ـ إفلاس إنسانى وجودى شامل.. إفلاس القدرة على الحب والعمل والعطاء. إنها الشيخوخة بالمعنى الوجودى السيكولوجى المجرد.. فقدان الطاقة والقدرة.

وينتهى المشهد بغضب الزوجة ـ اللؤلؤة ـ ومغادرتها للحجرة وتكون النهاية.. نهاية الزوج، وخروج آدم الجديد من جنة الحب لعجزه وشيخوخته المبكرة.

ولا ينطوى هذا المشهد على أى لوم أو اتهام بالتقصير للمرأة، إن العاجز المقصر محدود الطاقة هو الزوج. أما الزوجة فهى ـ كما تقول ـ «**امرأة بريئة لا عيب فيها إلا أنها تحب الحياة حبا لا يعرف الحدود**» (**وما العيب فى ذلك؟**) **وأنها ضحية لعجز الرجال**» (ص: ١٧٨)

المشهد الرابع: (ص: ١٨٠ ـ ١٨٥)

الظلام

فى هذا المشهد يسعى الزوج بقدميه إلى الزوج السابق، قرينه وصورته المرآوية «الملعون». ولكنه ـ كما سيقول هو نفسه فى المشهد الثانى مباشرة ـ «يختطف ويجرى معه تحقيق غريب ويعذب ويسجن فى الظلام زمنا لا يدريه ثم يجد نفسه ملقى فى الخلاء (من المشهد الخامس ص: ١٨٦).

ولنذكر ترتيب المشاهد مرة أخرى: أول المشاهد كان مشهد لقائه بالزوجة، وعندما تنصرف عنه يظهر الملعون محذرا منذرا بمصيره المرتقب، فلا يحفل ويتم الزواج، ويكون الفشل، فيسعى هو إلى الملعون لمناقشته (ص: ١٨٠).. وفى الطريق إليه وعند أول منعطف يضرب على رأسه ويسقط مغمى عليه. وعندما يفيق يجد نفسه فى ظلام دامس، حيث يعذب بالسياط عذابا مبرحا وتلق عليه الأسئلة المتتابعة حول علاقته ـ فى المقام الأول ـ بالملعون وبزوجته وتنهال عليه السياط تحذيرا له وعقابا له ـ أيضا ـ على ما يعتبره معذبه كذبا. ويلاحظ أن

أشد ألوان العذاب تدور حول علاقته بالملعون ، خصوصا عندما يعلن أنها علاقة عابرة .

إن هذا العذاب كله يجافى المنطق ، وكذلك الاختطاف ، وهذه الأسئلة التى تصل غرابتها إلى حد بالغ العجب ، خصوصا سؤاله عن عمره بالسنة الهجرية وقوله ـ ردا عليه ـ إنه لا يعرف (ص : ١٨٢) ، ونصحه أن يتجنب الكذب ، إلى آخر هذه الفقرات التى تتضمن هذا السؤال «**هل أفهم من ذلك أنك مصاب بانقسام فى الشخصية ؟** » . إن هذا السؤال من جانب معذبه المجهول شبيه ـ فى صياغته ومنطقه ـ برد زوجته عليه عند أول لقاء بينهما عندما تصف الانحلال بأنه «مرض» . إن هذا العذاب عذاب داخلى تدور رحاه فى أعماق نفسه ، ولنعتبره عذابا مصدره الضمير ، أو ذلك الجزء من الشخصية الذى ينطوى على بقايا ما هو صحى وإيجابى ، يهدف إلى التنوير والتوضيح . ولكن الزوج سادر فى ظلام نفسه وفى عزوفها عن إدراك تلك الصلة بينه وبين الملعون ، إنه هو نفسه الملعون . وسنجد أن هذا الاختطاف والتعذيب والتحقيق والظلام لم يُجْدِ ، ولم يَحُلْ بينه وبين السعى إلى الملعون ليصبح نصيبه من اللعنة أقوى وأشد . والغيبوبة والظلام والعذاب جميعها تعبيرات رمزية بارعة ، تصور اغتراب الزوج عن نفسه وعن واقعه ، إذ فقد القدرة على الحب وانفصل عنه ليواصل مسيرة التدهور والانحدار .

المشهد الخامس :

لقاء الملعون والتحالف مع الشيطان

هذا هو المشهد الخامس (ص ١٨٥) ويذكر فيه للمرة الثالثة لقاءه بالزوج ، بل إن الزوج يذهب إليه بنفسه ، ويلقاه الملعون مذهولا فقد أصبح «**لا لحم ولا دم هناك** » ، وأصبح أيضا «**كأنه خارج من قبر**» . وهكذا فقد مات الزوج القديم ولم يبق إلا شبح «**تلاشى شكله الآدمى**» كما «لم يعد له علم بالزمن» . بعبارة أخرى لم يبق منه شىء ، مادى أو معنوى ، لقد خرج من القبو شىء جديد ، فاق نصيبه من اللعنة نصيب الملعون نفسه . ومن خلال حوارهما يتأكد لنا أنهما كيان واحد وأنهما اللعنة تجسدت فى كيان لم يعد بشريا ، إنها لعنة العجز عن الحياة ـ متجسدة ـ فى صنوها ووجهها الإنسانى ـ الحب . حلت اللعنة بالملعون ـ تاجر الغلال السابق ـ عندما فقد القدرة على الحب ، وها هى تلحق الزوج ـ الصائغ ، فيترسم طريق صنوه ـ تاجر الروبابيكيا . ومن حوارها تتأكد لنا الطبيعة الرمزية للزوجة . إنها المرأة والأنثى والحب والحياة والاستمرار ، إنها رمز نقى خالص للحياة فى بقائها ، ونقائها واستمرارها المتدفق الفياض . ويتأكد ذلك عندما يؤكد لنا الملعون أنهما هما المرضى . ويطرح الملعون فيما يشبه الحدس النفاذ إمكان ـ أو ضرورة ـ أن يوجد هذا النموذج من الرجال ، الصالح للتوافق معها .

وينتقل الحوار من البكاء على الحب الضائع ويتحول إلى مشروع للكسب غير المشروع ، ضرب من ضروب النصب والاحتيال ، وكأن هذا هو المصير الحتمى للعاجزين عن الحب .

المشهد السادس : (ص : ١٩١ ـ ١٩٥) .

لقاء جديد

ينقسم هذا المشهد إلى شقين . يدور أولهما حول علاقة الشريكين وما حققاه معا من ثراء فاحش ، أو ـ كما يقول الصائغ ـ «**ثروة لا تنفد**»

ومع هذا الثراء الفاحش الذى جمعاه بطريق غير مشروعة ، فهما لم ينسيا بعد أنهما يشغلان نفسيهما «بالطعام والشراب والتحف النادرة وأدوات الترف والحدائق والملاهى الليلية» (ص : ١٩١) إنها جميعا أدوات نسيان وطريق للهرب ، وياله من طريق باهظ التكاليف فى حقيقته رغم أن ظاهره يوحى بغير ذلك . لقد فقدا (**فهما ـ الآن ـ** شريكان ، ووجهان لشىء واحد .. هو حطام الإنسان وقد عجز عن الحب والتمس طريق الهروب والزيف والاعوجاج ..) .

أما الشق الثانى من هذا المشهد فهو لقاء الزوج ـ الصائغ ـ بزوجته بعد أن بعدت بينهما الشقة .

هى هى لم تتغير . يعرفها ولا تعرفه يصفها بقوله : «**لك كمال مروع لا يحتمل**» . (ص : ١٩٤) . ونعرف من حوارهما ما يلقى مزيدا من الضوء على الدلالة الرمزية لانفصالها ، لقد غاب عنها دهرا ، ولا يعرف أين كان هذا الدهر . وهى تحمله مسئولية عدم الاتصال بها ، وهو يزعم أنه قد استحال عليه الاتصال بأحد فقد كان «**فى الظلام**» . إنه عاجز عن الاستبصار بحقيقة مآل إليه حاله من اغتراب وفقدان للهوية . ولقد اضطرت الزوجة ـ إزاء هذا ـ إلى طلب الطلاق . وكلها رموز تتوافق وتتلاقى لتعبر عما أصاب الزوج ودمر قدرته على استمرار العلاقة بالزوجة .

وعندما يطرح عليها ـ مرة أخرى ـ العودة إليه ، فلديه ثروة لا تنفد تقول له إن ذلك : «**غير ممكن**» . ولكنه يقول إن معجزة قد تحدث ، وإنه ينتظر طبيبا يُعَدُّ معجزة فى هذه الشئون ، ولكنها تنصرف عنه .

ولكن فاقد الشىء لا يعطيه ، فيما يقال . لقد صار مريضا فى انتظار معجزة تعيد إليه ما فقده ، تعيد إليه عجلة الزمن . ولكن انصراف الزوجة تعبير عن استحالة ذلك ، لم يعد لديه إلا ثروة غير مشروعة بلا شباب ولا قدرة على الحب .

المشهد السابع :

الطبيب العجيب (ص ١٩٥ ـ ٢٠٠)

ويجىء الطبيب العجيب يحمل حقيبة وعصا غليظة ، ويحمل أيضا ملامح مطابقة لملامح الزوج عندما كان شابا ، الطبيب ـ إذن ـ هو ـ أيضا ـ وجه من وجوه الزوج . إنه ـ بهذا المعنى ـ طبيب نفسه ، إذا ما أحسن الإنصات إلى هذا الجانب النقى الخالد من نفسه . لقد صار للزوج ـ إذن ـ حتى هذا المشهد ـ ثلاثة وجوه ، أو ثلاثة رموز ، وجه مباشر هو وجه الصائغ ، ووجه شرير ملعون هو وجه تاجر الروبابيكيا ، ووجه ثالث طيب هو الطبيب الشاب ، بل لقد التقينا من قبل بوجه رابع تمثل فى المعذِّب صاحب الصوت ، إنه وجه الضمير الداخلى الشديد العقاب ، خصوصا عندما نتذكر أن المعذب كان يطالبه ـ

دوما ـ بقول الصدق ويصب عليه عذابه إذا تصور أنه لم يقل الصدق .

الطبيب ـ إذن ـ بعض ذاته . ويلفت النظر فى هذا الطبيب ـ الرمزى بالطبع ـ أمران ، ثقته الهائلة فى قدرته على إعادة الشباب ، إذ يقول : «**إن ذاك أيسر عليه من التنفس**» (ص : ١٩٦) ثم المعرفة البالغة الدقة والكاملة العمق بما جرده من الشباب ، فهو يعلن للمريض أنه بدد الشطر الأكبر من شبابه فى الظلام ، وأنه قد أهدر هذا الشباب مرتين ، الأولى عندما «**قال إنه غير مخيرٌ**» أى عندما أهدر حقه فى الاختيار ، وامتنع عن ممارسة قدرته عليه ، والثانية عندما اعتبر البعد عن تلك القوة المجهولة ـ التى ألقت به فى الظلام ـ غنيمة وسلاما ـ بل إن هذا الطبيب يصل فى عمق حدسه إلى نفس مقولة التحليل النفسى فى الصحة النفسية ، عندما يؤكد لمريضه «**أصابك ما أصابك نتيجة عجز محقق**» (وهى نفس كلمات الزوجة إذ قالت : أكره فى الرجال العجز) ... «**عجز فى الحب والعمل**» (ص : ١٩٧) . لقد أهدر شبابه مرتين ، الأولى عندما عطل قدرته على الاختيار (شجاعة الفعل) والثانية عندما عطل قدرته على الفهم . زاعما لنفسه أن البعد عن فهم هذه القوة المجهولة غنيمة وسلام . وتتوالى معارف الطبيب التشخيصية ، فيعلن لمريضه أنه عرف عنه ضمن ما عرف أنه «**دجال لص**» . وتكون آخر معارف الطبيب «أن مريضه ساحر أيضا إذ استعاض عن الحب بالثروة ثم حول الثروة إلى طعام وشراب وتحف ...» (ص : ١٩٩) وهكذا تكتمل صورة الاغتراب وقد استحكمت حلقاتها حول المريض . ويقدم الطبيب العلاج : التدمير الكامل لكل ما هو ثمين ، أى التدمير الكامل لكل رموز الاغتراب والتشيؤ وفقدان الوجود الإنسانى الحق . الطبيب هنا ـ أيضا ـ أقرب إلى الطبيب النفسى والفيلسوف الحكيم والضمير اليقظ الواعى . إنه رمز لفض الجهل والاغتراب . ويتصرف الطبيب بعد أن حوّل التحف إلى خرائب ، ولكنه يطالب مريضه بأن يصون شبابه بعد أن رجع إليه بمعجزة .

المشهد الثامن

التشيؤ الكامل للزوج (ص : ٢٠٠ ـ ٢٠٣)

كان آخر ما قاله الطبيب لمريضه ـ فى المشهد السابق قبل أن يغادره ، وقد أعلن أن شبابه قد رجع إليه ـ أن «يتلفن له من فوره إذا حدثت مضاعفات غير متوقعة» . ويبدو أن هذه المضاعفات غير المتوقعة قد حدثت ، فقد ظل عاجزا عن أن يمسك بتلابيب شبابه المسترد ، ففى هذا المشهد نجده لايزال أسير الماضى ، يرقد «**ذاهلا بين الخرائب**» ، وقد أحس أنه لم يبق «**إلا الفقر والتشرد**» . وهنا يتناهى إليه الصوت الأجش : «روبابيكيا» . إننا ـ هنا ـ بإزاء إسقاط لشعور داخلى أو ـ قل ـ لحدس داخلى ، بما صار هو نفسه إليه ، إنه يسقط حكما داخليا على نفسه ويسمعه متجسدا فى الواقع الخارجى فى هذا النداء . هذا النداء هو وصف له أو بالأحرى هو اسمه الجديد . لقد تجرد من كل وجود إنسانى وصار شيئا «غير بشرى» هالك تالف . وتتوالى وقائع هذا المشهد ، ويأتى التاجر ويكون لسؤاله الرمزى بالطبع ـ «أوقع زلزال فى مسكنك» (ص : ٢٠١) ـ الدلالة التشخيصية لما أصاب كيانه بوجوده وهويته .

إن مايدور من حوار بين الرجلين يلقى بمزيد من الأضواء ، فالطبيب يتحول من ظاهرة فردية إلى حقيقة اجتماعية واسعة الانتشار . إن نفس الأمر قد حدث لتاجر الروبابيكيا ، فهما معا يمثلان حالة استقطاب . الطبيب يشفى بجراحة فرويدية ، بما يشبه البتر والاستئصال . ومن يصمد ويستجيب يكتب له الشفاء واسترداد الشباب ، ومن يعجز يتحول إلى نفاية يتلقاها التاجر الذى أصبح أشبه «بالحانوتى» .

وينتهى هذا المشهد بالنهاية الرمزية الصارخة لم تبق إلا تحفة واحدة . إنها الصائغ ـ الزوج ـ المريض نفسه ، خاصة بعد أن قبض على شريكه فى السوق السوداء . يؤخذ للعرض والبيع ويعلن المقاومة ولا يستطيع كطفل واهن القبضات . إن التاجر ـ هنا ـ أصبح ـ أيضا ـ رمزا للتاريخ وحكم الزمن ، يعلن نهاية الوجود البشرى لهذا النمط من البشر .

المشهد الختامى (ص : ٢٠٤)

فى سطور قليلة يختتم الكاتب قصته بمشهد حافل بالدلالة . الرجل راقد بين الأشياء القديمة ، شأنه فى ذلك شأن البالى من الملابس والأدوات المنزلية . ويبلغ طريق النيل لدى هبوط المغيب ، بدأت القصة بشروق الشمس وتنتهى بهبوط المغيب ، شروق الشمس رمز للميلاد والقوة والبداية، ومغيبها رمز حافل بعديد من الدلالات : النهاية ، الأفول ، الموت ، الظلام ، بكل ما يحمله الظلام من شحنات الخوف والعجز والإثم والندم والوحدة والإدانة ، وانتظار العقاب ... الخ . ويستسلم الرجل ويأتى المشهد الختامى . المرأة . (حواء الخالدة ، والحب والحياة والخلود ، وربما مصر الغنية الشابة فى بحثها على شاطىء نيلها الخالد عن رفيق الطريق والحياة ، أو إيزيس تبحث عن أوزوريس) ولنتذكر حوارا دار بين الزوج الصائغ والملعون (ص : ١٩٨) يعلن فيه الملعون أنه «**كما أمكن أن توجد هى فمن الممكن أن يوجد هو**» إنها أثبتت بخلودها ونقائها وبتلك اللؤلؤة تتراقص فوق صدرها ، تخطف الأبصار ، أنها رمز خالص لكل ما هو إيجابى فى الحياة . وهى تواصل رحلة البحث ـ ويرمز لها بالزواج والطلاق بلا توقف أو انقطاع ، على شاطىء نيلها ـ عن الأمل ، لا يتسرب اليأس إلى قلبها فتتوقف عن السعى والبحث . قد تكون نهايات سعيها محبطة ، لكنها تسير فى الاتجاه المضاد لعربة «الموت» ، عربة الروبابيكيا . «**تضىء لؤلؤتها قتامة المغيب**» .

ملاحظات ختامية حول هذه القصة

لعله قد وضح لنا أن النظر إلى مثل هذه القصة من زاوية واقعية موضوعية إما أن يدفعنا إلى العجز عن فهمها أو إلى رفضها ، فنحن إزاء صورة عجيبة لامرأة لايمكن أن توجد على أرض الواقع ، «خالدة» محصنة ضد عوادى الزمن . وإلغاء الزمن ـ هنا ـ بالنسبة للمرأة يعبر عن أمرين ، أولها أنها رمز للمرأة خارج نطاق الزمان والمكان ، ويمكن أن تكون رمزاً للحياة والرغبة والوطن أيضا . ولا يعكس تعدد الرموز هنا تناقضا بقدر ما يعكس تلاقيا وتوافقا وثراء ، أما الأمر الثانى فهو أن

القصة الثانية «أهل الهوى»

هذه القصة هي الأولى في مجموعة «رأيت فيما يرى النائم» (وتشغل الصفحات من ٥ إلى ٤٧) وتدور القصة حول شاب يتعرض لاعتداء وحشي في قبو مظلم، فيفقد وعيه ليفيق بلا ذاكرة فتتلقاه امرأة عجيبة غريبة ذات قدرات خارقة وبعطش لاحد له. ويعمل في دكانة للخردة تملكها وتبسط عليه حمايتها، وسط غيرة أبناء الحارة الخاضعين لسلطانها وحسدهم وتسلمه لشيخ الزاوية يلقنه من مبادئ الدين مايهذب غرائزه الجامحة ويدرك شيخ الزاوية ـ وهو الآخر تحت سلطانها ـ أن المطلوب منه أن يُعده «لها» ونعلم أنه ليس الأول، ولن يكون الأخير، وأنها ستسلمه نفسها، ولكنها أيضا ستلفظه حتما بلا رحمة (ص ١٧) ويجن الشاب بها، كما تُجن به، وتلجأ المرأة «الخرافية» إلى السحر مستعينة بساحرها ليسهل لها الأمر، وتولد العلاقة «الغريبة» تدعوه لخدمة مسكنها ويذهب وتهبه نفسها وتقول له: **«منذ الساعة أنت شريكي في البيت ووكيلي في الوكالة»** (ص ٢٤). وتبدأ رحلة العشق «المجنون» ويتكشف وجة المرأة الأنثوى خارق الأنوثة والعطاء، كما نعرف من ساحرها أن «القبو **يطيعك والرجال يخافونك وشبابك حي»** (ص ٢٠) وتتتابع الأيام وتتوالى الفصول، وتتحول العلاقة من الجنون إلى الهدوء فالفتور لتأتى القطيعة ـ كما هو متوقع ـ في النهاية ويحدث هذا كله بسبب تحول دائم في شخص الشاب، الذى يفقد قدرته (الجنسية) ويخفق في علاج هذا العجز، فينشغل بعلاج فقد الذاكرة، وينتهى الأمر بالقطيعة والهجر، هجر المرأة الخارقة الخالدة المخيفة وهجر الحارة.

التحليل والتفسير.

كما يشير العنوان، ويوضح المحتوى، نحن إزاء قصة حب، رجل وامرأة، آدم وحواء، ولكن القصة تحمل بعض ملامح شهريار وشهر زاد في **«ألف ليلة وليلة»** مع تبادل الأدوار؛ فالمرأة هي الرهيبة الخارقة، صحيح أنها لاتقتل، ولكنها كانت لاتتورع عن القتل، إذ يقول مخلوف زينهم ـ الصديق الصدوق الوحيد في الحارة الذى يحب الفتى ـ: **«عند الضرورة تزهق روح من يعاندها»** (ص ١٨). أما الفتى فأشبه بعض الشيء، بشهرزاد، ينال الحب، ولكنه يلقى الهجر فيطرد من جنة المرأة الرائعة. في هذه المرأة (هبة الله) أنوثة خارقة وشباب باق، ورجولة قاسية، وقوة عديد من الرجال، كذلك تتصف بالعملقة. إنها ـ إذن ـ كائن أسطوريُّ الأنوثة، الذكورة، القوة البدنية، والسحر أيضا، والسيطرة على «الذئاب». نحن ـ هنا ـ إزاء صورة أولية لاشعورية للمرأة أو ماتطلق عليه المحللة النفسية الفرنسية **«جابريل ريبان» تخييل الأم Phantasmére ؛ Gabrielle Rubin إنها صورة من صنع خيال الإنسان، تكونت عبر خبرات تاريخية بطول تاريخ الجنس البشرى كله. صورة أسطورية لاتنبع من الواقع الفردى المباشر والمعاش، فلا تخضع لمنطق الواقع وخبراته الفعلية، أم جبارة، أم**



صورة المرأة ـ على هذا النحو ـ تعبر عن صورتها الأولية archetype اللاشعورية صورة الأم، في اللاشعور الذى لاوجود لبعد الزمن فيه؛ فالجهاز النفسى المنوط به إدراك الزمن وتسجيل مروره هو الأنا. كذلك ثمة وقائع أخرى لا يسيغها منطق الواقع الفيزيقى، مثل اختطاف الزوج وتعذيبه، وبخاصة ذلك السؤال الملغز عن عمره بالهجرى، وما إذاكان ثمة فرق بين عمره بالهجرى وعمره بالميلادى، ثم سؤاله عما إذاكان مصابا بانقسام في الشخصية. نحن ـ هنا ـ بإزاء لغة الرمز ولغة اللاشعور. والأمر بالمثل فيما يتعلق بالطبيب العجيب الذى يعالج بأسلوب ظاهره «الجنون»، إذ يدمر بعصاه الغليظة **تحف** الزوج الثمينة، زاعما أنه يعيد إليه شبابه بذلك، وأيضا ذلك التشابه بين الطبيب والزوج المريض «عندما كان شابا»، ثم نجد النهاية المجافية لمنطق «الشعور» وواقعه، أخذ المريض سلعة للبيع. إن هذه جميعها تغييرات تستلهم لغة اللاشعور ولغة الرمز.

بقيت ملاحظة أخيرة حول علاقة الكاتب المبدع «المعرفية» بهذه الأمور. إن الكاتب المبدع يعبر، والعلم يفسر. ولا يمكن أن تكون المعرفة العلمية لطبيعة اللاشعور مدخلا للإبداع وإلاصار الأمر صنعة مفتعلة، بل إن الإبداع يسبق الكشف العلمى بزمان، لقد سبق سوفوكليس وشكسبير فرويد بقرون. ولذلك فالكاتب المبدع وثيق الصلة بينابيع اللاشعور الفياضة يغترف منها ويعبر بلغتها على نحو تلقائى دون تلك «المعرفة» العلمية.

وتكشف لنا هذه القصة في نهاية المطاف عن صورة المرأة ـ كما نعرفها ـ في أعماق اللاشعور البشرى خالدة باقية، وتعبر بإبداع وحدس نافذ عن أزمة جيل بأسره، في عجزه عن الحب والعمل، وهروبه وتشيئوه.

إلهة ـ كما فى الأساطير اليونانية القديمة . هذه الصورة شبيهة بصورة الزوجة فى القصة السابقة ولكنها تفوقها فى تهاويلها وجموحها كما أنها تتسم ببعض من السمات السلبية العدوانية . والتى يطلق عليها فى التحليل النفسى السمات الفمية اللانهائية .

ومادامت هذه هى صورة (المرأة ـ الأم) فلابد أن يكون هناك توافق بينها وبين صورة (الرجل ـ الابن) . وهذا بالفعل ماعبرت عنه القصة بوقائعها وصياغاتها ، وسنوضح ذلك :

تنطوى أول عبارات القصة على وصف رمزى بارع ، لخروج الرجل من القبو حيث وقع الاعتداء عليه : «من فوهة القبو دائم الظلمة زحف على أربع» هذه العبارة تعبير رمزى عن الميلاد . القبو هو الرحم والظلمة هى باطنه ، والزحف على أربع هو حال الوليد . بل إن الشاب (الوليد) «يزحف فى بطء وتخاذل المريض المتهالك» ويترك تأوهاته المتقطعة تتلاحق فى وهن» أليس هذا هو حال الوليد ! ؟ وتقع هذه الواقعة فى صباح باكر ، مشرق بنور الربيع الصافى) والحياة تدب متدفقة ، ثم «بدا عاريا تماما» (ونحن نقول ـ عادة ـ عار كما ولدته أمه) . ويلفت ذلك أنظار الأقربين ، وأول من يذكرهم الكاتب من الأقربين المرأة (نعمة الله الفنجرى) . ودلالة الاسم الرمزية غنية عن التعليق . أليست الأم أول نعم الله على ولدها وأقربها إليه ؟ ألا يتصف عطاؤها بأنه «فنجرى» بكل مايعنيه هذا اللفظ الدارج من معانى العطاء بلا قيد أو حساب . وفى هذه الفقرة ، نجد أن المرأة هى أول من ينظر إلى «الرجل ـ الوليد» بل إنها «تتفرس» (ص ٥) فى منظره ، ويأتى أول أوصافها «جسمها العملاق» ليذكر ـ مرة أخرى ـ بجسم الأم بالمقارنة بوليدها ـ وهو جسم ساكن فى «جلبابها الرجالى» . والعملقة والجلباب الرجالى ، سمات ذكرية رجالية ، وكأننا بإزاء ماتطلق عليه رائدة المدرسة الإنجليزية فى التحليل النفسى «ميلانى كلاين» «الصورة الوالدية المزدوجة» أى الصورة التى تجمع فى لاشعور الطفل بين الأم والأب معا فى كل واحد .

ويخرج «الرجل ـ الطفل ـ الوليد» من جوف القبو المظلم تتلقاه الأيدى وتحمل إلى العيادة ، ظاهر الأمر اعتداء غير مبرر ، وباطن الأمر ميلاد . ويخرج إلى الحياة بلا ذاكرة ، والذاكرة ـ كما هو معروف ـ هى التسجيل الذاتى للخبرات والعلاقات عبر الزمن . إنه ـ إذن بلا خبرات وبلا علاقات ، وبلا زمن ماض ، بل تلمح القصة الى أن هذا الاعتداء قد لحق به من جانب «ذئاب القبو» الذين يأتمرون بأمر المرأة .

جاء «الرجل ـ الوليد» ـ إذن ـ بفعل تحمل المرأة مسئوليته وكلما تعرض لخطر الموت سارعت المرأة إلى حمايته ، بل إنها تمنحه هويته ، واسمه ، وتؤكد أنه «أفندى» وأنه «ابن ناس» (ص ٨) بل «وإن مثله لايجرى وراء خنفساء» وتكون «نعمة الله» أول من يطعمه ، بل «وتتابع التهامه للطعام بسرور وحشى» ثم هو «بدافع من شعور فطرى بالامتنان يتربع على الأرض غير بعيد من موقعها مسندا ظهره إلى جدار الوكالة» (ص ٩) هاهو الوليد ـ إذن ـ يبادل أمه حبا بحب ، إنه يسند ظهره إلى جدار الوكالة ـ وهى صاحبتها ، مثلما يسند الوليد رأسه على صدر الأم بعد أن يشبع . وبعد هذا الارتباط والتعلق تتقدم «الأم» خطوة أخرى لتسأل الفتى ـ الوليد ـ عن اسمه ، فلا يجيب وعندما يعرض منافسه (عبدون فرجلة ـ الأخ الأكبر رمزيا) عليها طرده بعيداً تنهره ، وعندما يصفه بالجنون تطلق عليه اسما ، فتقول «إنه يدعى عبد الله» (ص ١٢) . وتتصل العلاقة وتتطور ويكشف «عبد الله» هذا عن كل خصائص الطفل الجامحة فى سنوات عمره الباكرة ، يكشف ـ بخاصة ـ عن ولع بها وشغف . ويبدو محكوما بغرائز كالعواصف ، فلا تجد مقرا من «تهذيبه» فهو «لايتورع عن مؤيده إلى موضع خصب من جسمها» (ص ١٣) .

تعرض لخطر الموت سارعت المرأة إلى حمايته ، بل إنها تمنحه هويته ، واسمه ، وتؤكد أنه «أفندى» وأنه «ابن ناس» (ص ٨) بل «وإن مثله لايجرى وراء خنفساء» وتكون «نعمة الله» أول من يطعمه ، بل «وتتابع التهامه للطعام بسرور وحشى» ثم هو «بدافع من شعور فطرى بالامتنان

وهكذا نجد تحولا فى هذه العلاقة الغريبة ، ظاهرها علاقة طفل بأم وباطنها علاقة عشقية شهوية جامحة ، لذلك نجد المرأة تستعين بواحد من «أتباعها» . تستعين بشيخ الزاوية ليقوم لحسابها بهذا «التهذيب» «المرسوم» المحدود ، تتحول العلاقة لتأخذ شكل عشق سافر ، تبلغ قمتها «بالغواية» ، بكل مايعنيه هذا المصطلح فى التحليل النفسى ، عندما تقول له صراحه : «مسكنى فى حاجة إلى الخدمة وقد اخترتك لذلك» (ص ٢١) والمسكن فى التحليل النفسى رمز معروف للجسم ، فهى تختاره لإرضاء نزواتها . ويصف لنا الكاتب تحوّل هذه العلاقة ببراعة فائقة ، مستخدما الرمز بمعناه الاصطلاحى فى التحليل النفسى ، ومستخدما مختلف أساليب التلميح والإشارة ، بل التعبير الصريح ، السافر المباشر أحيانا ، والعلاقة الجسدية الجنسية بكل جموحها وجنونها إن الصورة التى يرسمها لنا الكاتب لكنه هذه العلاقة الشهوية الجسدية تقيم الدليل على أننا بإزاء علاقة متخيلة بالمعنى الدقيق لمصطلح التخييل فى التحليل النفسى فهو يصفها قائلا : «وتكشف نعمة الله عن معجزة لانهاية لإبداعها وفنونها وأنغامها ، ولانهاية لقدرتها الخلاقة فى إشعال الحيوية وتفجير الطاقة» ويقول : «وتعلق بها حتى الجنون وألهمته سعادة الإحساس بالدوام والخلود» هذا الحديث عن معجزة ، وعن قدرة خارقة وتعلق حتى الجنون ، وعن دوام وخلود ، يؤكد لنا أننا إزاء علاقة تتجاوز حدود الواقع وتقتحم حدود «المتخيل» إليس هذا هو حال الرضيع والطفل الصغير بين ذراعى أمه وعلى كتفها . ولما كان دوام الحال من المحال ، فقد كان حتما ألا يتوقف جريان الزمن . ويمضى الصيف وتلاحقه أيام ويتسلل الخريف ، «وتخبو نيران العواطف المتأججة» (ص ٢٦) ويحل محلها«حديث هادىء موسوم بالاعتدال متحرر من جنون الإفراط» (ص ٢٧) وهكذا يصبح التلاقى الحميم «ثمرة للرغبة مرة ، وثمرة للعادة أو دفعا للشكوك مرات» .. حتى «تساءل عبدالله ماهذا الذى يحدث ؟»

وما يحدث هو أن تلك العلاقة الطفلية البدائية بين الطفل والأم ، والتى تتسم بطابع «الانصهارى» Fusionel ثنائى ، تجمع فيه وحدة تنطمس فيها الحدود المميزة بين الطفل والأم ، كما تنطمس فيها الحدود

الفاصلة بينهما - معا - كوحدة وبين العالم الخارجى . إنها علاقة أشد ما تكون إمعانا فى البدائية ، من حيث معايير النضج والارتقاء . ولابد لتلك العلاقة الطفلية أن تنفصم عراها بالتدريج ، وأن يتسع مجال الوجود النفسى للطفل ليشمل جوانب العالم المتباينة ، إن «عبد الله» الطفل الرضيع بدأ يسعى إلى عالم أوسع وأرحب ، وبدأ يخطو أولى خطواته نحو الآخرين وبخاصة «عم مخلوف زينهم» الذى يرمز للأب الطيب ، والذى يلقى العنت من نعمة الله بسببه والذى كان أول من تلقى الشاب - الوليد - بين يديه عند خروجه من القبو . وفى القصة يأتى ذكر عم مخلوف (ص ٧) وسعادة الفتى بشفائه بعد ذكر الشكوك التى ساورته مباشرة بخصوص نعمة الله .

وثمة إشارة واضحة لهذا التحول عن ذلك التعلق «الانصهارى» بالمرأة ، خصوصا عندما تقول المرأة للفتى (ص ٣٢) : **«كنت فى النهار كالمسافر» ، وهو فعلا يسافر فى النهار بعيدا عنها ويعود فى الليل أسير عشقه المجنون لها . ولكنها تعتبر سفره هذا «أول إهانة تتلقاها منه»** (ص ٣٣) ونحن نتبين من هذا الحوار براءة المرأة من التقصير . ونجدها أيضا تتهمه فتقول «**لكنك تحوم حول تساؤلات عقيمة وهذا هو الحمق**» . (ص ٣) ولكنه لايحوم حول تساؤلات عقيمة . إنه شب عن الطوق وشرع فى البحث عن هوية ، وفى السعى إلى تبين موقعه من العالم . ولكن مامعنى قولها «**ستعرف المجهول من حياتك ذات يوم وسوف تندم**» (ص ٣٣) ؟ أهو المجهول من حياته بالفعل ، أم هو المجهول من عالمه ؟ إذا كان الأمر كذلك ، وهو ما نميل إلى تصوره ، فإن ما يسعى إليه الفتى - وكل فتى - هو فض الجهالة وقهر الاغتراب ، وهو المخاطرة بالوجود تحقيقا للوجود ، وهو «المشروع» بالمعنى الفلسفى الوجودى كما يقول سارتر ، عندما يرى أن الإنسان «مشروع» وأن جوهره هو ذلك المشروع الدائم والمستمر ، الذى يتجاوز به الإنسان واقع وجوده البيولوجى الحى سعيا إلى تحقيق وجوده الإنسانى المتعالى ، هذه هى المخاطرة التى قد تجر العاجزين إلى الندم ، وتقود الأقوياء إلى النصر المحقق .

قصة الفتى - عبد الله - أو المجنون قبل أن يصبح عبد الله مع نعمة الله - هى قصة الإنسان فى انتقاله من الوجود البيولوجى الحيوانى الطبيعى ، الوجود الآمن القانع بالمتعة وأوهامها وتخييلاتها الجامحة (منغلقة حول نفسها ، مما يجعلها تحمل فى ثناياها مقومات الدمار والموت إلى الوجود الاجتماعى ، الوجود فى حضرة الآخرين . وهى الانتقال من **علاقة ثنائية (الطفل - الأم) إلى علاقة ثلاثية** (الطفل - الأب - الأم) . ويلعب دور الأب - هنا - المعرض الذى لايستطيع مغادرة الحارة (والتى لا تعدو أن تكون رحاب الأم وامتدادها) إلا بعد أن يعقد معه مصالحة ، فتكون كلماته آخر الكلمات التى تصافح آذان الفتى قبل مغادرة الحارة إذ يقول له : **«فى رعاية الله»**

إن هذه القصة تعبير تخييلى عن أعمق مافى أعماق اللا شعور الإنسانى بأسره ، وتعبير عن تلك العلاقة العجيبة التى ينفرد بها الإنسان دون بقية الكائنات الحية الأخرى ، أعنى تلك العلاقة الوثيقة بين طفل الإنسان وأمه فالحقيقة البيولوجية التى لم يعد حولها خلاف - الآن - هى أن طفل الإنسان هو الطفل الوحيد الذى يولد ناقص النمو ، والذى يستأنف هذا النمو بين ذراعى الأم معتمدا عليها ، مرتبطا بها . سنوات وسنوات . وتظل آثار هذه الرابطة باقية دائمة تشكل حنينا لاينقطع . (وعلاقة الرجل بالمرأة فى رشدهما لايمكن أن تنفصل عن علاقته بها فى فجر حياته ، أعنى علاقة الوليد الرضيع بأمه وبثديها ، لذا يمتزج حب الرضيع بحب العاشق الراشد) .

بقيت ملاحظة أخيرة . ألا تجسد هذه القصة الميلاد الثانى ! لقد كُتب للفتى - كما يقول العامة - عُمرٌ جديدٌ ، وعاش حياة ثانية منفصلة عن الحياة الأولى وتتساءل لم انفصلت حياته الثانية عن الأولى وما الذى فصله عن حياته الأولى ، ما الذى وقع به إلى القبو وأوقعه بين أيدى ذئابه وأسلمه إلى هذه التجربة ؟ ما الذى حال دون استمرار حياته الأولى ؟ لا مفر من الإجابة بأن أمرين معا . وهذا هو الأقرب إلى الصواب . كانا وراء ذلك . لقد كان الفتى هاربا ، يهرب من ماضيه ، إما لعجز نفس داخلى - كما فى حالات فقدان الذاكرة المرضية أو لصدمة فاق عنفها وتجاوزت قسوتها قدرته على الاحتمال ولكن يمكن أن يكون لتقصى قدرته على الاحتمال قدر من الإسهام فى جعل الصدمة ذات تأثير عنيف . وهكذا تجتمع قسوة الخارج مع وهن الداخل وضعفه . إننا بإزاء ما يشبه النكوص - أى الارتداد بالمعنى الإكلينيكى - إلى مستوى مبكر من النمو والارتقاء النفسى - ردة أو نكسة إلى ينابيع الماضى الباكر واستسلام لها واعتراف من ينابيعها حتى يصبح استئناف المسيرة ممكنا ، وحتى يصبح - فى الإمكان - تحقيق تقدم ناجح ، فهذا عبد الله يهرب - ولعله يشير إلى جيل بأسره - إلى أحضان الأم ، واحة الأمن والأمان ، ولكنها - أيضا - سند الأطفال وملجأ العاجزين والقاصرين ، وبدافع من قوى النمو والارتباط بالحياة يكون الفطام رغم القسوة والإعياء .

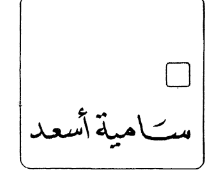
تعقيب نهائى على القصتين

دفعنا إلى اختيار هاتين القصتين أنهما تعرضان لتلك العلاقة الأصلية والعميقة ، علاقة الرجل والمرأة ، وتقدم كلتاهما تلك الصورة التى يعرفها - جيدا - المشتغلون بالتحليل النفسى للأم الأولية ، أو الأم بحروف التاج كما يقال ، الأم فى صورتها المجردة الباقية الخالدة ، تلك الصورة التى تعبر عنها الأسطورة وأغانى الحب وأحلامنا وتخييلاتنا اللا شعورية فى كمالها وخلودها وجبروتها وقدراتها التى لا حدود لها .

فى القصة الأولى كان كمال المرأة وخلودها يقابل عجز الرجل وقصوره . وفى القصة الثانية كان وجه المرأة الأم أكثر إمعانا فى القدرة المطلقة والجبروت ، على نحو يتكامل ويتناغم مع صورتها لدى الوليد الرضيع ، لذلك كان على «لعبد الله» أن يتحرر منها مع مرور الزمن ، طلبا «للذاكرة» ، أعنى طلبا للخبرات الاجتماعية الواسعة والشاملة وللعلاقات الاجتماعية الرحبة .

لقد عبرت هاتان القصتان - وقدمت كلتاهما الدليل فى الوقت نفسه - عن أعمق اكتشافات التحليل المتعلقة باللا شعور وتخييلاته ودفعاته الغريزية .

القصة القصيرة و قضية المكان



سامية أسعد

ترتبط قضية المكان ، شأنها فى ذلك شأن قضية الزمان ، ارتباطاً عضوياً وثيقاً بالأدب الروائى . فالأحداث ، حتى لو كانت داخلية حميمة ، تحتاج إلى إطار تدور فيه ، وحيز زمنى تشغله . وإذا نظرنا إلى الأدب الروائى من حيث الشكل فحسب ، أدركنا أن تطوره ، تمثل إلى حد كبير ، فى المكان الذى يحتله النص ، أى طوله أو قصره . ومن هنا أطلق اسم «الرواية» على النص الطويل نسبياً ـ روايات تولستوى ودستويفسكى طويلة جداً ، فى حين لاتتجاوز الرواية الفرنسية الجديدة مائتى صفحة ـ، واسم القصة القصيرة على النص المتفاوت الطول ـ قد يقتصر على صفحة واحدة أحياناً ـ لكنه لا يتجاوز الخمسين أو الستين صفحة عادة . وجدير بالملاحظة أن هذه التسميات لم تستقر إلا بعد فترة ساد خلالها الخلط بين القصة ، والرواية ، والقصة القصيرة .

والمكان فى القصة القصيرة له أهمية خاصة ، لأن هذه القصة تعتمد على التركيز فى كل شئ ، لا سيما وصف مسرح الحدث أو الأحداث . ومن ثم ، يتحتم على الكاتب أن يحسن اختياره ، وأن يصفه بإيجاز بقدر الإمكان ، وأن يبرز سماته الأساسية المرتبطة بالقصة ككل . هكذا يصف سليمان فياض ـ ولسوف نطبق الدراسة النظرية فى هذا المقال على أعمال سليمان فياض القصصية ـ المستشفى الذى يقع فيه «جناح استقبال النساء» :

«كان المستشفى غارقا فى الظلام .. وبات من العسير أن يخترق أحد ، من غير أهله ، طرقات حديقته الكبيرة المتعرجة ، دون أن يضل طريقه . وكانت تحيط بمبانى المستشفى العديدة ، مصابيح كهربية متناثرة ، لكن ضوءها كان خافتاً فى الظلمة الكثيفة ، ولكثرتها لم تعد تهدى سائراً . ومن مجرى النيل الضيق أمام المستشفى ، انبعث نقيق الضفادع ،فازداد صمت الليل رهبة وسكوناً . بينا كانت النجوم تبرق قريباً من هامات الأشجار ، فى سماء رمادية فسيحة . وبين آونة وأخرى ، كانت تمرق سيارة ليلية فوق الكوبرى الضيق ، ثم تنحدر يساراً ، على الطريق المعبد الخالى ، دون أن تطلق نفيراً واحداً .» («وبعدنا الطوفان» ، مجموعة ، ص ٩١) .

ولعل مكان النص أول ما يستلفت النظر فى القصة القصيرة . فلقد جرت العادة على جمع القصص القصيرة فى «مجموعات» ، كما يحدث بالنسبة لقصائد الشعر فى الديوان الواحد . والسؤال الذى يُطرح هنا هو : هل يتولى الناشر ترتيب المجموعة ، أم أن الكاتب هو الذى يتولاه ؟ قد يبدو السؤال ساذجاً لأول وهلة ، لكنه يرتبط مباشرة «بوجهة النظر» Point de Vue كما يطرحها النقد الجديد . فتدخل الكاتب لترتيب القصص بتسلسل معين له دلالته . قد يكون هذا التسلسل زمنياً ، وقد يقوم على وحدة التيمات أو تشابهها . وأحيانا ، يأتى كيفما اتفق .

يتكون إنتاج سليمان فياض من ست مجموعات : **«عطشان يا صبايا»** (القاهرة ، ١٩٦١) **«وبعدنا الطوفان»** (القاهرة دار الكاتب العربى ، ١٩٦٨) ، **«أحزان حزيران»** (بيروت ، دار الآداب ، ١٩٦٩) ، **«العيون»** (بيروت ، دار الآدب ، ١٩٧٢) ، **«زمن الصمت والضباب»** (بيروت ، دار الآداب ، ١٩٧٤) ، **«الصورة والظل»** (بغداد ، وزارة الإعلام ، ١٩٧٦) . هذا بالإضافة إلى **«أصوات»** ، «الرواية القصيرة» كما سماها الكاتب ، التى طبعت لأول مرة فى بغداد عام ١٩٧٢ . ومجرد ذكر دور النشر التى عرفت القارئ العربى بسليمان فياض ، إن دل على شئ ، فهو يدل على أن هذا الكاتب كان **«الغريب»** بالنسبة لوطنه الأصغر ، مصر . والغريب اسم أطلقه الكاتب على الشخصية الرئيسية فى إحدى قصص **«وبعدنا الطوفان»** . كما أنه جعل الحكيمة التى ابدت رغبتها فى تبنى الطفل الذى لفظته أمه فى «جناح استقبال النساء» تطلق ذات الإسم ، **«غريب»** ، على الوليد المرفوض .

فى مجموعة «**عطشان يا صبايا**» ، التسلسل زمنى ، فيما عدا قصة «**النداهة**» (١٩٥٨) التى كان من المفروض أن تسبق قصة «عطشان يا صبايا» (١٩٥٩) . وفى مجموعة «**وبعدنا الطوفان**» ، قدمت قصة - زمنيا - على أخرى ، إذ كان من المفروض أن تسبق «**جناح استقبال النساء**» (١٩٦٣) «**الغريب**» (١٩٦٤) . أما قصص «**أحزان حزيران**» ، فتجمع بينها وحدة الموضوع ؛ وكما هو واضح من العنوان ، ينعكس على هذه المجموعة ظل النكسة وآثارها . ولا شك أن تشابه الفكرة - القرين والظل - هو الذى جمع بين قصتى «القرين» و «الصورة والظل» ، وإن ضمت المجموعة أيضاً «الفلاح الفصيح» ، حيث ينعكس الماضى على الحاضر ، على المستوى الزمنى .

وفيما يتعلق بتسلسل القصص فى المجموعة الواحدة ، نلاحظ أن قضية عنوان المجموعة قد حلت بطريقة تعسفية إلى حد ما ، فى حالة عدم تدخل الكاتب . فلقد جرت العادة على إطلاق اسم أول قصة على المجموعة . لكن ، من الصعب أن نتصور أن الكاتب لا يتدخل فى الأمر . وتدخله لافتتاح المجموعة بقصة معينة يعنى - أولا - أنه يفرد لهذه القصة مكانة خاصة ، وثانياً - أنه يجعلها توجه المجموعة ، ومن ثم القارئ ، وجهة معينة . بعبارة أخرى ، القصة الافتتاحية تعطى نغمة المجموعة ، سواء كانت مأساوية ، أم كوميدية ، أم واقعية ، الخ ...

وإذا رجعنا إلى مجموعات سليمان فياض الستة ، وجدنا أن الأولى «**عطشان يا صبايا**» والثانية «**وبعدنا الطوفان**» تخضعان للقاعدة العامة . لكن المجموعة الثالثة -«**أحزان حزيران**» - ، والرابعة - «**الصورة والظل**» - ، والخامسة - «**العيون**» - لا تبدأ بالقصة التى تحمل عنوانها . أما المجموعة السادسة ، «**زمن الصمت والضباب**» ، فتحمل عنواناً يجمع بين عنوان قصتين : «الصوت والصمت» ، و «الضباب» . لا شك أن تفسير كل هذا عند الكاتب نفسه ، لكن الناقد لا يسعه إلا أن يرجح أن الكاتب أراد أن يبرز هذه القصة أوتلك ، وأراد من خلالها أن يسير القارئ معه فى وجهة معينة ، من خلال منظوره هو . وبمجرد اختيار كلمات مثل «**الصمت**» ، «**الضباب**» ، «**الأحزان**» ، «**زمن**» ، «**حزيران**» ، يسير بنا - نحن القراء - فى طريق الألم ، والقهر ، والهزيمة ، الخ ...

ينتظم نص القصة القصيرة بطرق متنوعة لها دلالتها . وتوزيعه على الصفحة الواحدة وبين الصفحات لا ينفصل بحال من الأحوال عن مضمون القصة وبنائها ذاته .

أحياناً ، يتكون النص من وحدة لا يفصل بين مكوناتها أى شئ سوى الانتقال من فقرة إلى أخرى - مثال ذلك «**الصوت والصمت**» - ، وأحياناً يتكون النص من وحدات بينها فاصل ، مثلما فى «**الإنسان والأرض والموت**» . والفاصل هنا لا يخلو من المعنى ؛ فهو يدل على تطور الحدث ، أو دخول شخصية جديدة إلى مسرح الأحداث ، أو تغيير المكان ، الخ ... ونلاحظ أن العودة إلى الزمان الماضى أو التطلع إلى المستقبل نص يضعه الكاتب أحياناً بين قوسين ليميزه عما عداه :

«منذ سنين ، عندما كانت ساقه اليمنى سليمة ، كان يهاجم أولاد الحرام الذين يحاولون ضربه شارعاً عكازه ، وهو يحجل على ساقه الوحيدة . وحتى هؤلاء كانوا قليلين جداً ، فمعظم أولاد البلدة كانوا يحبونه ، وكانوا يتصايحون فرحاً عندما يرونه : «عم على» : «جئت ياعم على ؟» ، قل لنا حكاية ياعم على . وكان هو يضرب يده فى جيبه ، ويخرج ألواناً من الكرملة ، ويوزعها عليهم ، واحدة واحدة ، مداعباً» [«الأعرج» ، فى «عطشان يا صبايا» ، ص ١٤٠] .

وكثيرا ما يعمد سليمان فياض إلى تقسيم نص القصة إلى مشاهد Séquences - يحمل كل منها رقماً . وغالبا ما يعكس تتابع الأرقام تطوراً فى القصة ، أيا كان نوعه . وهنا ، نلمس إلى أى مدى استطاع الكاتب أن يجعل من القصة القصيرة ، على اختلاف أطوالها ، رواية مركزة العناصر إلى أقصى حد ، ولا تخلو مع ذلك من إحدى دعامات القصة القصيرة ، ألا وهى النهاية المفاجئة وعنصر التشويق . وجدير بالذكر أن النهاية عند سليمان فياض ليست مفاجئة ، بمعنى أنها تتمة منطقية لتطور الأحداث والشخصيات .

قصة «وبعدنا الطوفان» تتكون من عشرين مشهداً :

وصف لدار «على» ، وحوار بين على وزوجته يتضح منه أن الزوجين فقيران لا يجدان حتى الطعام الذى يقوم بأود أولادهما . يخرج على إلى الحارة .

عرض للصداقة التى تربط بين على ومنسى ، ويحل هذا الأخير مشكلة صديقه ليوم واحد بإرساله طعاماً إلى داره ، ثم يوحى إلى على بالذهاب إلى أخيه عليوة المرابى .

يحاول على أن يقترض ربع جنيه من عليوة ، لكن عبثاً يحاول . ينصرف على بعد أن يقول لعليوة : «لولا أن منسى صديقى ، لولا أنه أخوك ، لأحرقت لك دكانتك هذه ، بكل ما فيها من جاز» . («وبعدنا الطوفان» ، ص ١١) .

زوجة على ، سميحة ، على علاقة بممدوح إبن الحاج عليوة . يحاول ممدوح أن يستغل حاجتها هى وزوجها إلى المال لإطعام أطفالها . تقاوم سميحة ، وتكلف ممدوح بإبلاغ زوجها أن الفطور ينتظره

إيضاح عن وضع على فى القرية :

«فكر على أن شباب القرية يريدونه الآن ، ليضحك معهم وتأكد لديه الساعة أنهم يريدونه دائما كى يسليهم ، وأنهم سيختبئون داخل عيونهم ، لو أنه طلب من أحدهم قرضاً» («وبعدنا الطوفان» ، ص ١٥) .

يدخل الشيخ بهلول الذى يسكن المقابر ويكتفى بالمليم بدلاً من القرش ، ويستنجد بعلى كلما طارده الأولاد وهم يلعبون :

«- ياخال على ... ياخال على ...

وصاح على غنيم ، كعادته ، دون أن يبرح مكانه :

- جاى ياولد .. جاى» . («وبعدنا الطوفان» ص ١٨) .

يُكلّف على بنقل شوال أرز ، ويفرح للأمر ، أملاً فى الرزق . انتهى على من المهمة التى كُلّف بها ، وفى طريق عودته ، يشم رائحة رماد :

«وفكر أن ثمة حريق ، فجذب العربة بذراعه ، وظل يعدو محموما . وكان يفكر : «هذا يحدث فى قريتى» ، «ودار بخاطره أن اليوم يومه ، وأنه رجل القرية دائماً فى ساعتها العصيبة» . («وبعدنا الطوفان» ، ص ٢٢)

* يصل على إلى القرية ، ويدرك أن الحريق فى دكان عليوة الذى سبق أن تمنى له أن يحترق ،

«وبات مؤكداً أن الحريق صار يهدد القرية كلها» («وبعدنا الطوفان» ،ص ٢٢)

تتضح مشاعر منسى نحو أخيه عليوه أمام الكارثة ، فيقول متشفياً ليت النار تأكل بيت أخيه لتطهره من الحرام الذى هو فيه . يستنجد الجميع بعلى غنيم :

«كان منسى خائفاً فى قلبه من النار ، وبراميل الجاز ، لكنه إذ سمع الحاج رجب يستنجد بصديقه كما يفعل الشيخ بهلول ، زادت نبضات قلبه وراح يتطلع حوله باحثاً عن على غنيم . ثم راح يصرخ وهو يشق الزحام منادياً على غنيم . وتذكره الناس فراحوا ينادونه : أطفالاً ، ونساء ، ورجالاً ، دون أن يبارحوا الحارة أو ترتفع أعينهم عن ألسنة النيران .» («وبعدنا الطوفان» ، ص ٢٤)

* يلبى على غنيم نداء الناس : «جاى ياولد ... جاى ، ها هو مع صديقه منسى يبدآن العمل ، ويحاولان إنزال براميل الجاز التى تهدد بيوت القرية كلها . يحاول على أن يخرج البرميل الأخير من الدكان ، لكن :

«مال البرميل بجازه فوقه . أحس أن ثقل العالم وظلامه يهبطان فوقه ، فأغمض عينيه فى يأس . وتدفقت دفعات النار والجاز ، وغمرت رأسه وصدره وبطنه ، فزعق من أعماقه : ـ آ ...» («وبعدنا الطوفان» ، ص ٢٨) .

* عبثا يحاول على غنيم أن يطفئ نار جسده بالماء . ويدرك الجميع أنه قد فارق الحياة ، ويدرك منسى أن أولاد صديقه قد صاروا أمانة فى عنقه .

* يزور منسى قبر صديقه ، ويكتب على شاهده بقطعة من الجير : «هناك ينام صديقى على الذى مات بدلا من قريته .» («وبعدنا الطوفان» ، ص ٣٤) .

لانت قلوب الناس ، وبدءوا يعطفون على أولاد على غنيم ، لكن ذلك لن يدوم ...

* يتأكد ذلك عندما يطلب منسى من أخيه عليوه معاونة أولاد ذلك الذى مات لانقاذ دكانه وماله .

* يدرك منسى أن سميحة على وشك السقوط تحت إلحاح حاجتها إلى المال ، فيعرض عليها الزواج ، وتقبل بعد تردد .

* القرية تذكر على غنيم بالخير.... الخ....

إن تتابع المشاهد ، على هذا النحو ، وترقيمها يجعل الانتقال من مشهد إلى آخر أقرب إلى تكنيك السينما . والأرقام ـ هنا ـ تفصل بين المشاهد وتربط بينها فى آن واحد ؛ فهى تؤكد الانتقال ، وفى الوقت نفسه تجعل المشهد الذى تعلن عنه ينطلق من عنصر جاء ذكره فى مشهد سابق . أى أن الرقم والمساحة البيضاء ـ هنا ـ إشارة مادية إلى التغبير وترابط الوحدات المكونة للنص فى مجموعه . وربما كانت هذه الفواصل أقرب إلى الموسيقى التصويرية التى تصاحب الأفلام السينمائية وتؤكد بالصوت ماتعبر عنه الصورة .

ولعل إيثار سليمان فياض لهذا التكنيك هو الذى جعله ، فى قصة «القرين» ، يرفق بالأرقام التى تعلن عن المشهد جملة تلخص المشهد ذاته . ففى هذه القصة التى يحتل نصها تسعا وثمانين صفحة ـ هل هى قصة قصيرة أم رواية قصيرة ؛ لن نلج فى هذا الموضوع ـ ، أربعة وعشرون مشهدا يسبقها جميعاً نص ليونسكو يقول :

«القرين ، ذلك الخلاء الشاسع الذى فى الداخل ... من ذا الذى يغامر بالدخول فيه ؟» وتقديم النص بهذه الصورة توجيه لقراءته . لكن هذا التوجيه غير مباشر ، مادام الكاتب يستشهد بكلمات آخر . وتشير هذه الكلمات بوضوح إلى الطريقة التى يجب أن يقرأ بها النص ، وهى قراءة نفسية فى المقام الأول : «الداخل» ، «يغامر بالدخول فيه» . أى أن هذا التقديم التزام ضمنى من قبل الكاتب ، بالإضافة إلى العنوان طبعاً ، بالحديث عن شئ معين ـ وقد يحدث ألا تكون هناك أية مطابقة بين العنوان والنص ، على نحو ماعمد إليه يونسكو نفسه فى «المغنية الصلعاء» ، حيث لا نرى أية مغنية ، ولا تذكر حتى كلمة مغنية ـ هو القرين . ونشير بهذه المناسبة إلى أن تيمة «القرين» سبق أن حظيت باهتمام الكتاب ، الذين نذكر من بينهم الفريد دى موسيه فى «الليالى» ، وجى دى موباسان فى قصة الهورلا le Horla ، وأنتونان آرتو الذى جعل منها أساساً لنظريته فى المسرح .

قلنا إن كل مشهد فى «القرين» يبدأ بجملة ورقم . وإذا أخذنا الجمل الأربع والعشرين التى تسبق المشاهد ، وجدنا أنها تشتمل جميعاً على كلمة القرين ، باستثناء مشهد واحد ـ رقم ١٨ الذى ذكر فيه بكلمة «الشيطان» ـ ، ونذكر على سبيل المثال من بين هذه الجمل : (٥) كيف أوشك قرينى أن يدفعنى بمداعباته للاستنجاد بامرأة ؛ (١١) كيف تعرفت إلى القرين فى نهمه مع الموز والمانجو والنبيذ ؛ (١٤) كيف رأيت القرين صبياً ينظر من ثقب باب ، وخروفاً بلا رأس ، ولا شعر ، محشواً بالتمر ؛ (١٩) كيف خدعنى القرين ، وأوقعنى فى مطب مع رجل طيب ؛ (٢٤) قرينى يخرج لى لسانه ، ويدفعنى إلى جنون هادئ

وإذا كانت قصة «وبعدنا الطوفان» تذكر أرقاما يتصاعد معها الحدث نحو الذروة ، فإن «القرين» تذكر أرقاما تعلن عند مشاهد لا تتدرج ولا تتطور نحو ذروة بعينها ، اللهم إلا ذلك «الجنون الهادئ» الذى يأتى ذكره فى تقديم المشهد ٢٤ ؛ أى أن القراءة هنا قراءة أفقية أشبه بتنويعات على تيمة موسيقية واحدة هى القرين . فنحن فى هذه القصة أمام مجموعة من المشاهد أو اللوحات ، وضع بعضها إلى جانب البعض

الآخر ، فى مكان واحد ، مكان نص القصة ، وتعالج موضوعاً واحداً : الصراع بين الإنسان وقرينه صراع يقف بالإنسان دائما على شفا الهاوية ، هاوية الجنون . ولعل بناء القصة ، المعقد إلى حد ما ، هو الذى جعل الكاتب يعمد إلى تقديم كل مشهد بجملة تلخصه وتوضحه . من الناحية الظاهرية ، يكاد يكون كل مشهد وحدة مستقلة . وإن كان الراوى يظل شخصاً واحداً يستخدم ضمير المتكلم :

«ألبس له ، وبسببه ، أقنعة ، بعد أقنعة ، تعلمت كيف أصنعها واحداً بعد آخر ، أنسجها فى ثانية ، وأرتديها فى ذات الثانية ، وأغيرها قناعاً بعد قناع ، حسب الظروف ، ثم أفاجأ بها تسقط كلية ، حين يتمرد على ، ويغضب ، مدعياً أن غضبه لأجلى وحدى ، مظهراً الخجل منى ، وقد صرنا وحيدين ، فيتساقط القناع ويتلاشى ، وتصبح كل الأقنعة الأخرى ، إما واسعة ، وإما ضيقة ، كالأعذار ، والخجل ، فأضيق بنفسى ، وبه ، لأننى تهاويت أمامه ، واستسلمت له كطفل .

طفل ؟ من الطفل فينا ؟ أنا ؟ أم هو ؟ بل من الآخر فينا بالنسبة للآخر ؟ ويموت بموته؟أينا الأصل وأينا الصورة والصدى والظل ؟ من يأكل ويشرب ، وينام ويصحو ، ويقرأ ويكتب ، ويتزوج وينجب ، أم من يستفيد من ذلك كله ، ويحظى بأبناء آخرين وأحفاد ، بفضلى ، بل بخيبتى ، ووقوعى فى المطب ، لأجعل الكارثة ، كارثة وجود ذلك الآخر تستمر ، وتتضاعف ؟ («الصورة والظل» ، ص ١٤) .

إذن ، يتحدث الراوى أحياناً عن تجربته الشخصية مع قرينه . لكنه يتحدث أيضاً عن تجارب أشخاص آخرين عرفهم وانتهى بهم الأمر ، فى أغلب الأحيان إلى الجنون . أى أن الذات هنا ، ذات «**الراوى ـ البطل**» الداخلية ، وذات «**الآخرين**» الخارجية . والمكان هو ذلك الحد الفاصل بين الشعور واللاشعور ، والداخل والخارج . والفصل بين المشاهد التى تروى التجربة الذاتية والمشاهد التى تروى تجربة الآخرين انعكاس شكلى واضح للحد الفاصل بين الداخل والخارج وفيما عدا هذه الملحوظات العابرة الخاصة بمكان النص ، نشير إلى أهمية هذه القصة التى تستحق أن تفرد لها دراسة دقيقة متعمقة ـ ودراسة المكان دراسة تعتمد على التحليل النفسى واعدة للغاية ـ ، نظراً للفكرة التى بنيت عليها ، والطريقة التى عالجها بها الكاتب ، فى شكل وأسلوب مبتكرين .

وفى «الفلاح الفصيح» ، نجد نصين متتابعين يفصل بينهما فارق زمنى قدره أربعة آلاف عام ؛ ويبرز الكاتب هذا الفارق بالعنوانين اللذين أعطاهما للنصين ؛ فالعنوان الأول هو (ا) قبل أربعة آلاف عام ، والعنوان الثانى(ب) بعد أربعة آلاف عام . لكن الفاصل الزمنى يربط بين النصين ، ويدل على الاستمرارية ، استمرارية الظلم وطلب العدالة والتمسك بها . ولقد عمد الكاتب إلى تكنيك قريب من ذلك الذى تتسم به المحاكاة التهكمية **Parodie** ، حيث لا يفهم النص الساخر إلا بالرجوع إلى النص الأصلى . والقصة الأولى تدور أحداثها فى مصر الفرعونية أشبه باستشهاد طويل للقصة الثانية التى تدور فى مصر الحديثة ، لا سيما أن الكاتب يشير إلى أن صاحبها شخص آخر ، جوستاف لوفيفر . وهنا ، يرتبط الزمان بالمكان ، ولا تفهم القصة الحديثة وتكتسب معناها الحقيقى إلا من خلال القصة الأولى التى تعالج نفس التيمة فى نفس المكان

ونفس الإطار الجغرافى : مصر . وهكذا يتضح معنى العنوان الذى يبرز العلاقة بين «**الصورة والظل**» ، إذ يصبح الفلاح الفصيح الذى يعيش فى القرن العشرين ظلا لسلفه الذى عاش من قبل ؛ وتعكس القصة ـ الظل ماجاء فى القصة ـ الصورةبنفس الترتيب والتسلسل للأحداث ، مع تغيير طفيف فى أسماء الشخصيات ، وبعض التفاصيل . وإذا دققنا النظر فى المجموعة ، وجدناها تحتل مكاناً متميزاً فى إنتاج سليمان فياض . فعنوانها يبرز فكرة الانعكاس **reflet** ، والازدواجية **dualité** فى القصص الثلاثة التى تتكون منها ، فالقرين أصل ـ أم صورة ؟ ! ـ لكل منا ، والقصة التى يلعب دور البطولة فيها ، إلى جانب البطل الأصلى ، تعكس الصراع بين طرفين مترابطين ، إلى أقصى حد ، صراعاً داخلياً مكانه ومسرحه النفس البشرية . فى حين يختفى الصراع الداخلى فى «الفلاح الفصيح» ، وتصبح العلاقة بين الصورة والظل علاقة خارجية ، شكلية ، مع الإبقاء على الترابط من خلال التشابه .

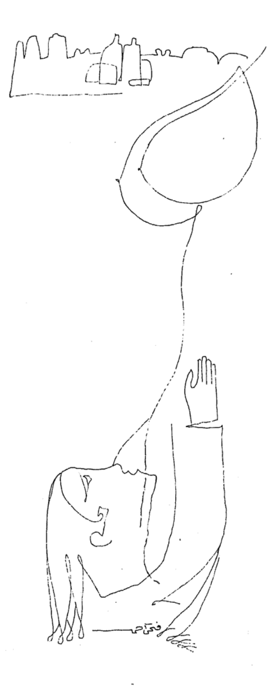
بعد حديثنا عن مكان القصة فى المجموعة ، وعنوانها ، وتقسيماتها ، وعلاقة كل هذا بالبنية ، والقارئ ، ننتقل إلى مكان آخر ، مكان القصة القصيرة فى حد ذاتها .

القصة القصيرة لون من ألوان الفن الروائى . ويتميز هذا الأخير بذكر أماكن خيالية ، حتى لوكان الكاتب واقعيا ـ فلوبير فى «مدام بوفارى» مثلاً ـ ، أو حتى طبيعياً ـ إميل زولا فى «جيرمينال» مثلاً ـ والقارئ هو الذى يتخيل هذه الأماكن ، ويبنيها كيفما شاء ، ويحاول أن يقارنها بتلك التى يعرفها فى الحياة والواقع . أى أن مسرح أحداث الرواية أو القصة القصيرة هو خيال القارئ فحسب . فى حين يحتاج الفن المسرحى إلى تجسيد المكان على الخشبة . ولابد من ذلك التجسيد لكى تصبح المسرحية مسرحاً وتخرج إلى حيز الوجود . ولقد قيل فى هذا الصدد أن خشبة المسرح فراغ يجب أن يملأ بالديكور . والممثلين ، والإكسسوارات ، على اختلاف أنواعها . ويحد هذا التجسيد من خيال المتفرج بتحديده مكان الأحداث .

لذا ، يتمتع القاص بحرية تفوق تلك التى يتمتع بها الكاتب المسرحى . فهو «حر» فى اختيار المكان أو الأماكن التى ينطلق منها خيال القارئ . وإذا كتب القصة القصيرة ، وجب عليه ، مع تركيزه للحدث ، «تركيز» المكان ، إذا جاز القول ، حيث أن الإشارة إلى ذلك المكان ووصفه غالبا ما تكون سريعة موجزة . ولا يمكن للكاتب الوقوف عنده طويلاً والإكثار من التفاصيل إلا إذا كان المكان نفسه هو البطل .

مكان القصة القصيرة ، إذن ، مكان خيالى يتخذ أشكالاً عدة . وهو على علاقة وثيقة بالشخصيات التى تؤمه وتسكنه . والعلامات التى يحملها تدل على الشخصية ، سماتها ومهنتها وانتمائها الاجتماعى ، وسلوكها ، الخ ....

أحيانا ، يمكن تحديد موقع ذلك المكان جغرافيا . فالقرية التى تعتبر المكان الغالب فى قصص سليمان فياض قرية «مصرية» . والنص يحمل من العلامات ما يساعد القارئ على تحديد موقعها فى مصر ؛ فى



وكما يميل كتاب القصة القصيرة إلى تحديد أو إضفاء «طابع محلى» Couleur locale على حد قول الرومانسيين الفرنسين ، عليه ، يميلون أيضاً إلى حذف كل ما يمكن أن يحدد المكان . ولقد عمد سليمان فياض إلى ذلك فى قصته «على الحدود» ، التى تستحق الوقوف عندها قليلاً . فأحداث هذه القصة تدور عند الحد الفاصل بين مكانين لا نعرف عنهما إلا أنهما يقعان فى بلدين متعاديين . وعند الحدود ، وقف الحارسان الجنوبى والشمالى ، وأخذ كل منهما ينظر إلى بلد الآخر : «فى الجنوب ، كان هناك جبل مخروطى أجرد ، يرتفع عالياً ... وكانت تلال جيرية وصخور حجرية ورمال صفراء . وكان جبل من الحجر الوردى ، بدت فى مواضع كثيرة منه فجوات تسطع حمرتها الخلابة تحت الشمس . وفى الشمال . كان هناك تل بازلتى واطئ ناحية الغرب ، وأرض حمراء مترامية تكسوها الحشائش والأشواك . وكانت هضبة عالية تتناثر فى نواحيها أشجار عديدة ، وينبعث من ناحيتها صوت لا يتوقف» («عطشان يا صبايا» ، ص ١٠٠ ـ ١٠١) . وعبر الحدود يبدأ حوار إنسانى بين الشمال والجنوب المتعاديين ، وتنشأ بين الحارسين صداقة تصل بين الطرفين المتواجهين عند الأسلاك الشائكة . ويحاول كل منهما معرفة الآخر ، الإنسان . ويحلم كل منهما بالعيش فى بلد الآخر . فالحارس الجنوبى يقول : «وددت طول عمرى أن أعيش فى بلاد بها مياه وأشجار» («عطشان يا صبايا» ، ص ١٠٣) ، فى حين يقول الحارس الشمالى : «أنا مللت الحياة بين المياه والأشجار . إننى أحب حياة الجبال ، وخاصة هذا الجبل الأحمر» («عطشان يا صبايا» ، ص ١٠٤) وترشدنا بعض العلامات إلى تحديد مكان هذين البلدين ؛ فأحد الحارسين يلبس «بيريه» فى حين يلبس الآخر «لبدة مزركشة» ، لكن يتعذر إطلاق اسم معين على أى منهما . ويبدأ الحارسان فى التفكير فى اجتياز الحدود ، رغم الأوامر العسكرية ؛ عندما يقول الحارس الشمالى : «هل يمكن أن تحجزوا الشمس عنا بهذه الأسلاك ، فيصبح عندنا ليل وعندكم نهار؟» («عطشان يا صبايا» ، ص ١٠٨) ، ويرد عليه الحارس الجنوبى قائلا : «هل تستطيعون منع عصافيرنا وحمامنا من النزهة فى جبالكم عند العصر؟» («عطشان يا صبايا» ، ص ١٠٩) . لكن الانتقال بين البلدين محرم على الحارسين ، وإن كان مباحاً للطبيعة ومافيها : «لو حاولت أنت أو أى واحد من بلادكم أن يعبر هذه الأسلاك ، فسوف نقتله ، أو نودعه السجن» («عطشان يا صبايا» ، ص ١٠٩) . وتغرى كليهما فكرة بعينها : «ماذا لو عبرنا الأسلاك ، وجلسنا معاً ، تصور ، حراس حدود دولتين يخرقان قوانين الحدود ويتحادثان مع بعضهما ، ويأكلان ، تصور ذلك . («عطشان يا صبايا» ، ص ١٠٩ ـ ١١١) . وهنا ، لا يسع القارئ إلا أن يذكر **أورفيوس** ودخوله مملكة الموتى ، والباب الأربعين الذى يحرم دخوله على البطل أو البطلة فى الأساطير والقصص الشعبية ، **وسالى وجيم** ـ فى مسرحية آرتور آداموف **«ماوراء الحدود»** ـ اللذين يموتان عند الحدود وهما يحاولان الهرب من الرأسمالية الأمريكية ونظامها الفاسد ، الخ ... فعبور الحد الفاصل بين مكانين ، إذا كان محرماً ، لابد وأن يعاقب . وهو يعاقب دائماً ، عند سليمان فياض ، بالموت . وفى النهاية ، يفضل الحارسان أن يقتل أحدهما الآخر بدلاً من أن يقتلها الآخرون . ويحاكى

«النداهة» ، نجد إشارة إلى الساقية ، و**«البهيمة التى تلوك»** بفكيها جفنات من التبن المخلوط بالفول ، وشجرة السنط ، وأحواض الأرز ، وشجرة التوت ، والقنوات ، وخصوصاً «النداهة» التى يعرفها كثيرون من سكان القرى فى بلادنا ؛ أما بيت مكاوى ضحية «النداهة» ، فيصفه الكاتب بقوله : **«ودارت عيناه فى القاعة . كانت جدرانها مطلية بالطين** ، وكان يتصاعد **فوق الفرن** دخان **اللمبة** كشريط تتاوج نهايته مع نسمة غير منظورة .. وأنصت **لأصوات الدجاج والحمام والديوك ...»** **(«عطشان يا صبايا» ، ص ٣٩) . لكن هذه القرية التى يتعرف عليها القارئ المصرى بفضل العلامات التى ضمنها الكاتب النص ، تفقد مصريتها كلما تطور الحدث ، وترق إلى مستوى العالمية ، ولا ترتبط بمكان معين .**

النص حركة الانتقال من أحد المكانين إلى الآخر ، «ويعبر» طوال القصة الحد الفاصل بينهما . فالجمل موزعة على الورقة البيضاء توزيعاً ثنائياً متساوياً : جملة أو رد أو فقرة عن الحارس الجنوبي وبلده ، وجملة أو رد أو فقرة عن الحارس الشمالي . وكما يتلاحم الحارسان فى صداقة إنسانية رائعة ، عبر الحدود ، يتلاحم النص فى الأجزاء التى يجرى فيها الحوار ، ويصبح العنوان ، والمضمون ، والشكل وحدة متماسكة متجانسة العناصر متقنة البناء .

وسواء تحدد المكان أو أصبح لا مكان ، نراه يتسع تارة ، ويضيق تارة ، ويفتح تارة ، ويغلق تارة . وهناك من النقاد ، أمثال جاستون باشلار ، من تحدث عن جدلية المغلق والمفتوح . وعن اتساع المكان إلى أقصى حد أو اقتصاره على جسم الانسان . ولكل هذا معناه الرمزى المستمد من الخيال الإنسانى . فكلما كان المكان ضيقاً مغلقاً ، ارتبط بمعان غير مستحبة كالسجن ، والقبر ، والموت . وكلما اتسع وانفتح ، كان رمزاً للحرية ، والحياة ، والانطلاق . وغالبا ما توجد علاقة بين ضيق المكان وانغلاقه ، وانفتاحه واتساعه .

وأبعاد المكان فى قصص سليمان فياض متباينة الشكل والمعنى ، وإذا استثنينا المكان الأكبر المتمثل فى الوطن والأرض ، ككل ، رأينا أن أحداث هذه القصص غالباً ماتدور فى القرية ، التى تختلف ، من حيث الحجم ونمط الحياة ، عن المدينة . فالقرية ، وإن كانت مكاناً مفتوحاً ، منغلقة على نفسها ، على سكانها ، على عادتها الراسخة ، على صراعاتها الداخلية التى تدور ، فى أغلب الأحيان ، حول «الأرض» . ولمزيد من الوضوح ، نتوقف عند قصة «**يهوذا والجزار والضحية**» ، حيث يلعب المكان دور البطل .

فى إحدى القرى ، تسكن نبوية ، الأرملة التى تملك فداناً وبقرة ، ويريد أن يتزوجها رجال القرية ـ ومن بينهم الحاج محمد ـ طمعاً فيما تملك : «عندما مات [زوجها] ، أصبح هم كل رجل فى البلدة أن يتزوجنى ، يتزوجنى من أجل الفدان والبقرة. حتى المتزوجون منهم يارشاد ، حتى الذين يملكون أفدنة عديدة . حتى أنت» (عطشان ياصبايا ، ص٧٩) ، ويريد رشاد ، الذى يزعم أنه يحبها ، أن تكتب له الفدان الذى تملكه «بيع وشراء» لكى يتزوجها ، لكن ، نبوية ترفض ، لأن لها ابنا لاتريد له أن يكون «أجيرا» : «افهمنى يارشاد . عندما يكبر ، ويتزوج . عندما نموت أنا وأنت ... هل يصبح أخوه منك يملك أرضا ، وهو لايملك شيئا .. لايملك أبداً ؟ («عطشان ياصبايا» ، ص ٧٨ ـ ٧٩) ، فالفلاح يحلم بامتلاك الأرض . ومن ثم ، يصبح المكان الأمل ، والرغبة التى يدور من أجلها الصراع بين الشخصيات. وطرفا الصراع ـ هنا ـ رجلان: رشاد والحاج محمد ، من ناحية ، وامرأة ، نبوية ، من ناحية أخرى . والمرأة فى القرية تحتل مكاناً ثانوياً بالنسبة للرجل ، وأوشكت نبوية أن تنسى أنها «امرأة» : «إنى أزرع الأرض منذ عامين وحدى ، والكل يعرف أننى أمسك المحراث بيدى وأحمل الحمار ، وأعلق البقرة فى الساقية» («عطشان ياصبايا» ، ص ٨١) . ويعتبر تمسكها بأرضها نوعاً من الثورة على تقاليد القرية ، ورجالها ، واختلالاً للتوازن . لذا ، يعيد الكاتب هذا التوازن إلى ما كان عليه من قبل . واللحظة التى يختارها هى تلك التى يحرق فيها الحاج محمد زرع نبوية ، فتقرر هى أن تنتقم :

«فقامت ، وتناولت علبة الكبريت ، وبللت خرقة بالبترول ، وخافتت من ضوء المصباح ، وفتحت الباب .. كان الجرن مليئا بمحصول القمح ، ينتظر الدارس ... وتطلعت نبوية حواليها ، ثم وضعت الخرقة فى أكبر كومة ، وأشعلت عود ثقاب فى الخرقة . وأسرعت عائدة بحذاء شاطىء المصرف الصغير ، وانحدرت فى طرقات القرية» («عطشان ياصبايا» ، ص ٨٦) .

الأرض ـ إذن ـ هى موضع الصراع ، والصراع نفسه يدور عليها ، وينتهى أيضا عليها ، مادامت نبوية تقتل وسط الحقول ، بينما اختبأ رشاد الذى باعها للحاج محمد بين عيدان الذرة ، وتموت نبوية بسبب الفدان ـ وإن كانت هناك أسباب أخرى ـ وهى تقول لقاتلها : «خذ أرضى . خذ الفدان . الفدان والبقرة . سأدفع ثمن قمحك . ابنى أمين ارحمنى !» («عطشان ياصبايا ، ص ٩٥) لقد حاولت نبوية الخروج عن تقاليد القرية ، كما حاولت أن «تخرج» من بيتها ، حيث مكانها الطبيعى ، وتقوم بدور غير ذلك الذى جعلته لها القرية . لكن خروجها جزاؤه الموت . والموت هنا ، على عكس مايحدث فى القبر المغلق الأصم ، يأتى فى مكان مفتوح ، وسط الطبيعة ، ومن ثم يتحول المعنى الرمزى للمكان . وإذا رجعنا للعنوان ، وهو مدخل إلى القصة . وجدنا للمكان الذى تدور فيه أحداث القصة بعداً تاريخيا ، بل أسطورياً . فذكر اسم **يهوذا** وكلمة **الضحية** يعود إلى زمن المسيح ، ومكان آخر يوسع دائرة المكان إلى أبعد مدى ، ويرقى بالقصة من المحلية إلى العالمية .

وفى قصة «**عطشان ياصبايا**» ، نجد عنوانا يعلن عن مكان القصة وهو القرية المصرية ، مرة أخرى . مادام الجميع يعرفون أن هذه العبارة مطلع أغنية شعبية مصرية . والعنوان هنا يبرز العنصرين اللذين تعتمد عليهما القصة ، وهما العطش وصغر السن . لكن أبعاد القرية تتقلص على مستوى الواقع ، ويصبح البطل البيت الكبير ، بيت العائلة المهجور ، محور القصة خلاف بين الأب ، الحاج على ، وابنه الشيخ عبد العال حول بيع بيت العائلة وهدمه ، إذ يريد الإبن بيعه لأنه مليان سحالى ... وفحار أرض ... وتعابين . البيت بيخوف أهالى الحارة ... والناس بيقولوا إن سكناه عفاريت وأرواح ... والعيال والنسوان ... بيخافو يطلعوا من الحارة ... وبيخافوا يدخلوها بعد العشاء ، والناس قالوا لى أكلمك علشان تهده ... وأكثر من واحد منهم قالوا لى إنهم مستعدين يشتروه («عطشان يا صبايا» ، ص ١٦) . لكن البيت يمثل بالنسبة للأب شيئاً آخر ، إن العلاقة بينهما قديمة وثيقة . هل لأن تحته كنزاً : «البيت ده تحته كنز... تبيعوه البيت ده حيتفتح لنا ولأولادنا لما الأوان يؤون» («عطشان يا صبايا ، ص ١٧) و«أول فاس حتنزل على طوبة فى البيت ده حتكون على رقبتى أنا ... وابقوا تعالوا هدوه («عطشان يا صبايا» ، ص١٧) وينتهى الخلاف ، محور القصة ، بانتصار الأب ، ويبقى البيت واقفاً .

هذا على مستوى الواقع . أما على مستوى الرمز ، فجمل سليمان فياض هذا المكان أجمل المعانى وأبقاها ، مستوحياً الخيال والقصص الشعبى ، بل الأسطورة . فبيت العائلة هذا كنز ، كما قال المغربى الذى جاء إلى قرية «س» ذات يوم : «فى اليوم ده نزل البلد واحد مغربى ... لابس اسود فى اسود ... حتى عمته كانت سودة ... ووشه أسود من الليل المعتكر .. وعينيه فى رأسه كانت بتلمع زى فصوص النار («عطشان ياصبايا» ، ص ٢٠) ويؤكد هذا البعد الأسطورى السياق ذاته : فقصة البيت يرويها الأب لحفيده القريب إلى وجدانه وقلبه . هذا الكنز ليس مادياً . وإنما معنى مجرد فهو الخير الذى سيعم البلدة كلها : «أنت عندك كنز .. كنز يخلى العالم ده كله ... ياكل ويشرب زى البشوات . الكنز ده فى بيتك .» («عطشان ياصبايا» ص ٢٠) . وكما يحدث فى الحواديت وألف ليلة وليلة ، يؤون أوان فتح الكنز ، بواسطة المغربى والصبية ابنة جد جد الحاج على ولقد اختيرت الصبية لأنها عذراء طاهرة لم تمسسها الأيدى ولم يصبها الدنس : «الكنز ده مش حيفتحه إلا واحدة من دمك ... واحدة ماشفتش الدنيا ، ولاعرفت رجالة ... ولاحاضت مرة ... والواحدة دى بنتك اللى من لحمك ودمك .. وأنا حافتح الكنز أنا وبنتك ... لأن الأوان آن ... ودارت دورة الزمان ... واسم عيلتك وبنتك مكتوب فى اللوح ...» («عطشان ياصبايا» . ص ٢٠) وكما يحدث فى القصة الشعبية ، يضع المغربى لتحقيق كل هذا شرطاً يكاد يكون مستحيلا : الشرط أن يشترى الأب «كل الأراضى ... وتخليها كلها ملك البلد ... وكل الناس تاكل فيها وتشرب وتعيش فى التبات والنبات ... ويخلفوا صبيان وبنات» («عطشان ياصبايا» ، ص ٢١)

وبينما كان الحاج على فى «حالة نصف واعية» ، أى وهو فى حالة بين الحلم واليقظة ، رأى بعينى خياله الشرط يتحقق والخير يعم القرية كلها ، فى لحظة مصطفاة . لقد رأى :

«جموعاً حاشدة ، وسعتها جميعا ساحة البيت المهجور ، فبقدرة السحر وحدها ، أصبحت ساحة البيت المهجور فى مثل ساحة القرية بمزارعها كلها . كانت تنتظر أن تنشق الأرض . وكانت الصبية والمغربى يقفان وسط الجمع الحاشد . وكانت الصبية تلبس ثياباً بيضاء . حتى جلدها كان ابيض كالشمع ... كان الجميع فى حالة وجل : الأنفاس مبهورة ، الرغبات كلها ماتت ، القلوب كلها منضغطة تحت ثقل هائل تنتظر لحظة الفرج . كأن أم العالم تلدنى تلك اللحظة ، والكل ينتظر وليدها يطل على الدنيا بوجه جديد ... وفجأة انشقت الأرض .. وبان سلم من الرخام رائع الصنع لم تر مثله عينان . وصاح الكل صيحة واحدة . وراحت الصبية البيضاء تهبط السلم بخطوات ثابتة كالملكة الصغيرة فى لباسها الأبيض الحلو ، وتغيب ثم تختفى تحت الأرض ... كان عليها أن تصعد بحفنة من الكنوز ، حفنة واحدة ، وبعدها يصبح الكنز مباحاً للقرية كلها ، لكل من يشاء أن يهبط إلى الأرض ، ولكن الصبية طالت غيبتها ، ولم تحتمل أن ترى كل هذه الكنوز ، فراحت تجرى هنا وهناك ، تلمس بأصابعها المرتجفة وتحدق بعينيها المبهورتين فى قناطير من اللآلئ واليواقيت ، وأحجار الماس ، ولم يحتمل جسدها كل هذه الفرحة التى تعانيها ، فاحمرت بشرتها البيضاء ، وشعرت بصداع خفيف ... ثم نزل عليها الدم ، لقد جاءها الحيض ، وعرفت الدنيا ، وعلى سطح الأرض ذعر الناس ، وشعروا بأنهم يختنقون لقد بدأت ساحة الدار تضيق وتضيق ، وانطبقت الأرض المفتوحة ، ودارت تحتها الصبية المسكينة ، وأخذ الناس يتدافعون من الهول فى فتحة الباب ، وراحوا يبحثون عن المغربى ، ولكن لم يكن له أثر ما ، وسمعوا صوته فى سماء القرية ، يتردد رهيبا مدوياً كأنه يرن فى جنبات معبد أملس الجدران : «لقد جاءتها الحيضة ... لقد بقيت هناك أكثر مما ينبغى ... لاتبحثوا عنها ، لقد تلطخت ساقاها بالدم ... لن تعثروا عليها أبداً ... لن تعيش مثلكم ، ولن تموت مثلكم ... سيفتح الكنز مرة ثانية عندما يحين الأوان ويدور الزمان ...» («عطشان ياصبايا» ص ٢٢ – ٢٣) .

إذن فى الحلم يتسع البيت المهجور ويصبح القرية بمزارعها . وبانتهاء الحلم ، وابتلاع الأرض للصبية ، يعود الحاج على – ونعود معه – إلى واقع السرد . أى أن العلاقة بين البيت والقرية والواقع والحلم ، علاقة «جدلية» . فى واقع القصة ، تؤكد أم الصبية الموءودة المعنى الرمزى للبيت الذى تحول إلى قبر بسدها كل المنافذ ، لأن القبر لايفتح عن الخارج : لقد دفنت المفتاح فى الأرض ، بعد أن أقفلت الأبواب من الداخل ، حتى ثقب الباب ، سدته بالطين . ولاشك أن الصبية الطاهرة التى تهبط إلى القبر ، إلى بطن الأرض ، صورة من أنتيجونا التى دفنت حية مثلها . ويؤكد الكاتب هذا بقوله إن أحداً لايعرف إذا كانت حية أم ميتة . هذا البيت إذن وعد بالسعادة ومقبرة مؤقتة ، لأن الكنز سيفتح ثانية عندما يؤون الأوان ، مرة أخرى . لكن البيت المغلق ظل على صلة بالخارج عن طريق الجسر الخشبى الذى يصل بينه وبين العنانى ، حيث خديجة الشابة التى بلغت الخامسة والعشرين ، ولم يطلب يدها أحد بعد . وإذ يصل الجسر بين المكانين – المكان المهجور ، حيث الحية الميتة والمكان الآهل بالسكان ، حيث خديجة – يصل بين امرأتين ، أو بالأحرى بين جسديهما ، ونلاحظ أن جسد المرأة مكان يرمز ، بكثير من الأحيان ، إلى الأرض ذاتها ، ولقد دلل على ذلك علماء النفس خاصة ، إن جسد الصبية ، وكذا جسد خديجة طاهران ، لم يقربهما رجل ؛ لكنهما متعطشتان إلى الماء : «عطشانه ياما» ، هكذا تقول الصبية بعد إبتلاع الأرض لها ، وإلى الحب ، تقول خديجة فى أغنيتها الحزينة :

عطشان ياصبايا	دلونى على السبيل
عطشان والنيل فى بلادنا	والميه حدانا كتير
عطشان ياصبايا	وهدومى مجطمين

(عطشان ياصبايا ، ١٠ – ١١)

وعندما تغنى خديجة ، تصعد إلى سطح البيت وتجلس «عند حافة السطح على طرف الجسر الخشبى الممتد فوق الحارة ، بين بيتها والبيت القديم الخرب» (ص ٩) . والأرض مثل المرأتين عطشى تطلب الماء : «أرض فسيحة ، عطشى ، متشققة ، كل شق فيها تغيب فى جوفه ساق

رجل ... أعواد خضراء أصبحت حطباً يابساً ... كيزان الذرة والقمح لم تعرف الميلاد أبداً مياه الترع جفت ... آبار عديدة تناثرت فى قيعان الترع الناضبة ، لاماء فيها سوى شبر واحد ... حوله ألف فم وألف لسان ... شقوق الأرض ملأى بالأطفال كالرمل ... يبحثون عن حبة قمح ... الدنيا كلها فرن ينصهر فيه الكل .. الكل ... وهى ... الصبية الصغيرة تصرخ تحت كل شق ، وفى قلب كل قاع : عطشانة ياما » (« عطشان ياصبايا » ، ص ٥)

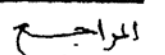
هكذا تنقلنا « عطشان ياصبايا » بين الحلم والواقع ، بين البيت المهجور والقرية ، بين البيت والمرأة والأرض التى ترمز إليها ، محركة الشخصيات فى أماكن أسطورية يمكن أن يفك رموزها الإنسان ، أينما كان .

وعادة مايرتبط المكان ، على مستوى الرمز ، ببعض المشاعر والأحاسيس ، بل ببعض القيم السلبية أو الإيجابية ، فهناك أماكن **« محببة »** هى بمثابة المرفأ والملاذ ، أهمها البيت ، بلا شك ، رغم أنه مكان مغلق . وقد يفسر هذا إيثار الكتاب ، والشعراء خاصة ، للطبيعة ، على مر العصور . وهناك أماكن **« مكروهة »** ، عادة ماتكون مغلقة ضيقة ، يشعر فيها الإنسان بالاختناق ، واليأس ، الخ ... وأهم هذه الأماكن السجن الذى تتباين صوره ؛ قد يكون السجن مكاناً للأسر بمعنى الكلمة ، وقد يكون سجن النفس البشرية ، أو القبر الذى يكون عادة تحت الأرض ، أو الحجرة التى ، يمكن أن تكون الميلاد ومكان الموت فى آن واحد . ولانبالغ إذا قلنا إن الغالبية العظمى من الأماكن التى تدور فيها أحداث قصص سليمان فياض ، واسعة كانت أم ضيقة ، مفتوحة كانت أو مغلقة ، ترتبط بمشاعر وقيم سلبية ، ولاسيما الموت والشر ، ففى قصة **« وبعدنا الطوفان »** يحترق دكان عليوة باعتباره مكاناً حل فيه الحرام ، مادام عليوة يعيش على الربا . لذا ، كان لابد من النار لكى يتطهر من الدنس الذى يود منسى أن تتطهر منه القرية كلها . وفى **« اللغز »** يموت أبو السعد وأم السعد فى عشتها التى تحترق أيضا . ونلاحظ التجاء الكاتب إلى النار ، وهى عنصر مطهر شأنه شأن الماء . هناك لغز يشوب حياة الزوجين : ماالذى يفعلانه عندما يهدمان عشتها بجوار المعهد الدينى ، ويرحلان أثناء الصيف . لكن الكاتب لايفسر لنا اللغز ؛ أما الصبية فى « عطشان ياصبايا » فتبتلعها الأرض لأنها « حاضت » وفقدت طهرها .

بعد القرية ، والبيت نجد ـ ضمن أماكن أخرى ـ ، فى قصة سليمان فياض **« كل الملوك يموتون »** مكاناً يحتل الصدارة ، متمثلاً فى لوحة الشطرنج التى يرتبط بها البطل ، ويظل أسيراً لها إلى أن تقتله ، إذا جاز القول. **ولقد بين اتجاه حديث فى النقد أهمية الأشياء . لا فى حياتنا فحسب . وإنما فى الأعمال الأدبية أيضاً . ونذكر ، بين من اهتموا بهذا الجانب ، من الكتاب ، جورج بيريك** G. Perec **واهتمامه بالأشياء ولوحة الشطرنج** مكان محسوس ، مرئى يدور فيه أيضا صراع بين طرفين ، لابد وأن ينتهى إلى خاتمة ، أى أنه مسرح قتال بمعنى الكلمة ، مادامت اللعبة تنتهى بموت الملك . هكذا نرى أن سليمان فياض يركز على مكان معين فى القصة ، لكنه ، هنا ، جعله ضيقاً إلى حد كبير . وعرف كيف يختار اللعبة ـ الشىء التى يمثل أفضل تمثيل فى المكان لغزو مكان الخصم واحتلاله . وكما يبقى على فكرة الصراع ـ وهى أساسية فى القصة القصيرة التى تعتمد على الحدث ـ يبقى على العلاقة بين المكان والقيمة السلبية . فلوحة الشطرنج تقضى على صاحبها ، وتفضى به إلى الموت ، لعدم استطاعته الابتعاد عنها .

ويضيق المكان إلى أقصى حد فى القصة التى أعطت عنوانها للمجموعة المسماة **« العيون »** هناك ، يقتصر المكان على عين الإنسان ، والعين مكان أساسى يطل منه الإنسان على العالم. لكنها أيضا تعكس العالم ؛ وكل مايعتمل فى النفس البشرية ، وكأنها مرآة . أى أنها المكان الذى ينقل مافى الداخل إلى الخارج : الحب ، الحقد ، الرغبة ، الإعجاب ، الاشمئزاز ، الخ ... ولطالما احتلت مكاناً مرموقاً فى كافة المجالات : الدين ، حيث قال تعالى « ومن شر حاسد إذا حسد » واللاشعور الجماعى والمعتقدات الشعبية ، ولقد اختار سليمان فياض اعتقاداً سائداً فى مصر ، ولاسيما فى القرية ، بأن « العين الصفراء » عين شريرة مرتبطة بالحسد . العلاقة بين المكان والشر باقية إذن ؛ ومعناها ، فى قصة « العيون » أن العين مكمن للحسد ، تلحق الأذى بمن تنظر إليه

وينتهى حدثنا عن القصة القصيرة والمكان هنا ، لأن التعمق فيه ، فى كافة الاتجاهات ، يحتاج ... إلى مكان .



Sami-Ali: «L'Espace Imaginaire», Editions Gallimard, 1974.

Bachelard (Gaston): «La Poetique de l'Espace», P. U. F., 1974.

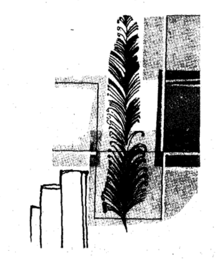
Nouvelle Revue de Psychanalyse, «Le Dehors et Le Dedans», Numero 9, Printemps 1974, Gallimard.

Godenne (Rene): «La Nouvelle Francaise», Paris, P. U. F., 1974.

Issacharoff (Michael): «L'Espace et La Nouvelle», Paris, Jose Corti, 1976.

Charles (Michel): «Rhetorique de La Lecture», Paris, Seuil, Coll. Poetique, 1977.

Baudrillard (Jean): «Le Systeme des Objets», Denoel Gonthier, 1968.



الموباسانية

فى القصة القصيرة

«إن هدف الفن هو إعطاء صورة حقيقية للحياة»

موباسان[1]



ينظر موباسان إلى العالم بعيون مفتوحة شرهة ، ويحاول أن يصف ما يراه ، ولكن تظل خاصية الفنان الحقيقية ـ فى نهاية الأمر ـ قرينة قدرته على الاختيار ، فدوره ليس دور المصور الفوتوغرافى ـ الذى ينقل الواقع فحسب ـ فالفنان لابد أن يقصى عن فنه كل ما لا يخدم الصورة التى يريد أن يقدمها . ذلك ما فعله موباسان ، فاستطاع أن يصل بفن القصة القصيرة إلى الشكل الكلاسيكى[2]

يعتمد فن موباسان القصصى ـ إذن ـ على دقة الملاحظة ، لذلك نرى كثيرا من الوصف الدقيق فى قصصه . وهو يختار نماذجه من بين الناس البسطاء فى الغالب ، من الفلاحين ، والعمال المقهورين ، هؤلاء الذين تتشابه أيامهم ، وتتكرر . وأهم مصادر شخصياته تنبع من ريف نورمانديا ، حيث يروى العامة على المقاهى أقاصيص الحرب . ويثرثرون بالحكايات الخرافية المنتشرة فى المقاطعة .

وإنسان موباسان إنسان دائم القلق ، تؤرقه أشياء دفينة ، لا تبدو على السطح شخصياته ليست تلك الشخصيات الهادئة المستريحة ، لكنها تحمل فى داخلها مجموعة من العواطف المتناقضة المتأججة . هذا هو موباسان فى عالمه القصصى .

ـ ١ ـ

إن القصة القصيرة ـ بشكل عام ، وكما يبدو من صفة «القصر» التى تتصف بها ـ لا يحكمها الطول أو القصر فحسب ، فإن تكوينها وإيقاعها ذاته متميزان . فهى عادة ما تتكون من أحداث قليلة : حدث مفاجئ ، لقاء بلا غد ، حفل ، مرض قصير .. الخ ؛ وهى تصور فترة زمنية قصيرة فى حياة أبطالها ، ولكنها فترة مشحونة بلحظات مكثفة ، تنبئ بإيجاز عن ماضى الشخصية ، وتخطط لمستقبلها . وقانون القصة القصيرة هو التركيز والوضوح ؛ والفن هو ألا تقول إلا ما هو ضرورى . وكل هذا «يجعل صفة التركيز أساسية فى الموضوع أى فى الحادثة وطريقة سردها ، أو فى الموقف وطريقة تصويره . ويبلغ التركيز إلى حد أنه لا تستخدم لفظة واحدة يمكن الاستغناء عنها ، أو يمكن أن يستبدل بها غيرها ؛ فكل لفظة لابد أن تكون موحية . ولها دورها . تماما كما هو الشأن فى الشعر[3] .

وعلى الرغم من أن موباسان كان رافضا لعرض آرائه الفنية ، إلا أن مقدمته لرواية **Pierre et Jean** تحتوى الكثير من الأفكار التى آمن بها ، فهو يرى أن الواقعية فى القصة هى أن تنجح فى «الإيهام» بالواقع ، ولا يأتى ذلك إلا بالتتبع المنطق الطبيعى للأحداث ، وليس نقل الأحداث كما هى . يقول موباسان : «**إن تحكى كل شئ ، فذلك أمر غير ممكن ؛ لأنه يلزمك مجلد كامل لكى تروى ما يحدث لشخص واحد فى يوم واحد ..**»[4]

ويعتبر موباسان حرص الواقعيين الطبيعيين على التمسك «بالحقيقة» أمرا طبيعيا ، ولكن الحقيقة المجردة تختلف فى نظره عن الحقيقة الفنية ، فالواقع يبسط أمام البصر آلاف التفاصيل التى لا جدوى لها فنيا ، ولكن الفن اختيار ، وعلى الفنان أن ينتقى . فيغضى عن كل ما لا يفيد موضوعه ، ويبرز بقدرته الفنية ما يخدم الصورة التى يقدمها . فهو لن يعطينا صورة للحياة ، بل رؤيته الخاصة للواقع كما يراه ، ولذلك تبدو الحياة متميزة فى عين كل فنان ؛ إذ لا تتكرر الحياة تحت عين كل كاتب ، بل للأديب الحق رؤيته الخاصة والذاتية .

وهكذا تتميز رؤية موباسان عن معاصريه ، فعلى العكس من المدرسة الطبيعية – التى تجهد القارئ فى تتبع الأحداث بحشد من التفصيلات التى لا جدوى منها – نجد أن قصصه تعطينا الإحساس بالبساطة والوضوح والتوازن . فهو يبدأ – عادة – بعرض المكان : حوش ، سوق ، حديقة ، صالون ، حان .. الخ ، ثم يضع شخصياته فى هذه الأمكنة ، موضحا ببعض اللمسات ما يمثل كل شخصية ، وينطقها عدة كلمات تنبئ عن مكانتها الاجتماعية . كما تنبئ – عادة – عن بعض العيوب الخلقية التى تعيبها مثل الجشع ، أو الجبن ، أو الشر ، أو البخل . ويمضى موباسان فى قصته فتتسلسل أحداثها ، وقد تحدث بها بعض المفاجآت ، إلى أن تصل إلى نهايتها التى غالبا ما تكون مؤلمة . فالعالم فى نظره ليس سوى صحراء جرداء : «**نحن جميعا فى صحراء ، ما من أحد يفهم أحدا**» ![5] وهكذا ، لا يمكن أن يتم أى لقاء حقيقى بين البشر . وكثيرا ما يعبر موباسان عن تشاؤمه[6] بواسطة التهكم ، محاكيا فن الكاريكاتير ، الذى يلجأ إلى التضخيم والتهويل ، فيؤدى فى نهاية الأمر إلى خلق صورة مضحكة مبكية للشخصيات .

وينتقد ر . – م . **ألبيريس**[7] طريقة موباسان فى الكتابة ، معتبرا أن الكاتب الذى يود تصوير الواقع إنما يصف للوصف ذاته، فيفرط فى استغلال التعبيرات المتخصصة ، ويغرق صفحاته بالتفاصيل ؛ وهو العيب الذى كان موباسان يأخذه على معاصريه ، ويحاول – ما أمكن – أن يتجنبه .

ويرى **رولان بارت** أن تأثير فلوبير كان سيئا على مجموعة من الأدباء ، منهم موباسان[8] : «إن حِرَفِيَّة الأسلوب قد أفرزت نوعا من الكتابة نابعا من فلوبير ، ولكنه متفق مع أهداف المدرسة الطبيعية ، ومن الممكن تسمية الكتابة الخاصة بموباسان وزولا ودوديه بالكتابة الواقعية ، ولا يوجد فى العالم نوع من الكتابة أكثر تكلفا من هذه الكتابة التى ادعت وصف الطبيعة عن قرب» ! ففى رأى رولان بارت أن الاهتمام بالشكل ، والعناية بالأسلوب قد أفقدت أدب موباسان طبيعيته ، فأصبحت جمله متكلفة ، يبدو فيها العناء المبذول ،[9] ويمضى بارت فى انتقاده لموباسان فيتهمه بأن تعبيراته تمتلئ بالكليشيهات والتداعيات[10] .

إن رينيه – **ماريل ألبيريس** يوجه الانتقاد نفسه إلى حِرَفِيَّة موباسان هذه بعبارات أخرى ، فيقول :[11] إن القارئ لا يتجاوب مع موضوعات قصص موباسان ، لأن ما يشد الانتباه فى هذه القصص هو فنية الكتابة ، وقدرة الأديب الفذة على الوصف ، فحتى لو كانت الشخصية تعانى أشد حالات البؤس ، فإن الوصف الدقيق الماهر ينسينا بؤسها ، ويجعلنا لا نملك سوى أن نعجب بفن موباسان القصصى . وهكذا تأتى المفارقة الغريبة : شدة التمسك بالواقعية ودقة وصف الواقع ، تبعد الواقع نفسه عن الذهن . وهذا الرأى يحتاج إلى مناقشة حقيقية لأن فنية الوصف لا يمكن أن تمنع التجاوب مع موضوع النص ، فالوصف ليس سوى أداة يستعملها الفنان لتوصيل الصورة التى يقدمها للقارئ .

حقا ، إن موباسان عندما يصف فهو يصف من الخارج دون محاولة الدخول إلى النفس البشرية ، ولكن الحركة تتم تلقائيا من الخارج للداخل : تكفى بضع إشارات خارجية ، وبضع لمسات ، حتى يتعرف القارئ على مايدور داخل الشخصية ، وإن ظل الوصف حياديا دون تدخل من الكاتب ، وهذا مما يحسب لموباسان لا عليه .

ويعتمد فن موباسان بالدرجة الأول على حاسة البصر ، فقد تعلم من فلوبير الذى رعاه ، إذ كان صديقا لوالدته ، لور موباسان ، ولم يتخل عنه أبدا . علمه فلوبير كيف ينظر إلى العالم ، وكيف «يأكل العالم بعينيه»[12] ، وهكذا فعندما ينظر موباسان إلى العالم ، يتداخل العالم فى كيانه :

«**الغابة كلها تحت بصرى ، إنها تتغلل فى كيانى ، تغرقنى ، تسيل فى دمائى ، حتى إنى أتصور أنى ألتهمها ، ويمتلئ بها داخلى ، فأصير أنا نفسى غابة !**»[13] .

ولكن رؤيته الشمولية هذه لا تجعله ينظر إلى العالم من عل ، ولكنه ينكب عليه بتفاصيله الصغيرة ، فيعطى صورة شديدة الدقة ، لشئ يمكن ألا يبدو مهما بالنسبة للقارئ .

ولا يرى موباسان أنه من الضرورى أن يكون الشىء الموصوف جميلا أو هاما ، لكى يتوجب على الكاتب أن يعنى به ، ولكن من الممكن أن يكون جزئية بسيطة لا تلفت نظر الإنسان العادى ولا تثير اهتمامه . وهنا نذكر خطابا أرسله موباسان إلى أحد أصدقائه يقول فيه :[14] «**إن الكاتب الذى يبهرنى وهو يحدثنى عن حصاة ، أو جذع شجرة ؛ عن فأر أو عن مقعد قديم ، سيكون جديرا بعد ذلك بأن يتصدى للموضوعات الكبرى**» .

وكما برع موباسان فى وصف خشونة الفلاحين[15] ، وطبقة العاملات ، وبنات الهوى[16] ، والفقراء والمقهورين ، فقد قدم للقارئ سخافات الطبقة الراقية ، وتفاهة حياتها ، فهم لا يبتغون سوى التسلية ولو على حساب كرامة الآخرين[17] . لقد وصف الطبقة الراقية ، والصالونات الباريسية ، بذات البراعة التى وصف بها طبقة الفلاحين : ينحنى موباسان على الشىء الذى يريد أن يصفه ، وينظر إليه – كما لو كان عجوزا يعانى من قصر النظر – ثم يصفه ، متحاشيا الاستطراد والتداعيات . وكان يؤمن بأنه[18] : «**أيا كان الشىء الذى نريد أن نقوله ، فليس هناك سوى كلمة واحدة تعبر عنه ، وفعل واحد يحركه ، وصفة واحدة تصفه ! وعلى الكاتب أن يمحو من ذاكرته كل ما علق بها من كلمات مأثورة ، وعبارات شائعة**» ، وكثيرا ما كان موباسان

يضجر من الإيجاز الذى كان يوصى به أستاذه فلوبير ، فى البداية ، وكان يميل إلى التردى فى التكرار ، كان يقول : «**لا أجد جملا كافية**» ، إلا أن فلوبير كان دائما يرد قائلا : «**ابحث وستجد !**» ، فليس الفن فى نظره سوى «صبر طويل» ، وعلى الأديب أن يعمل عملا دءوبا حتى يصل إلى أبسط وسائل التعبير وأدقها ، دون التردى فى السرد والتكرار . فإذا كان الإيجاز أمرا مطلوبا فى العمل الأدبى بشكل عام ، فهو ضرورة أساسية فى القصة القصيرة .

ظل موباسان سبع سنوات يتعلم من فلوبير ، وفى السنوات السبع هذه تعلم كما يقول[١٩] : «أكثر مما كان يمكن أن تعلمه إياه أربعون سنة من الخبرة» . ومع هذا حافظ فلوبير على احترامه لميول موباسان الشخصية ، وظل مقدرا لآرائه ، مشجعا له ، قانعا بدور المعلم والأب الروحى ، الذى لا يطلب من تلميذه أن يكون صورة مكررة له . كما أن موباسان ذاته كان يعلم أن التقليد لن يأتى إلا بالصورة المشوهة للأصل الحقيق . وهكذا كانت له سماته الخاصة التى ميزته عن معاصريه .

إن السمة الأساسية لفن القصة القصيرة عند موباسان ، هى عزله لعامل أو حدث بعينه ، مبعدا عنه الملابسات الأخرى[٢٠] ، وعادة ما يكون العنوان ذاته موحيا بذلك ، فنقرأ له : «**مغامرة باريسية**» ، و«**المرأة المجهولة**» ، و«**العقد**» ، و«**ليلة عيد الميلاد**» .. الخ . ونشعر فى قصصه القصيرة ، أن وراء الحدث الذى يعرضه علينا عالما بأكمله ، وأنه إنما اقتطع الفترة الزمنية التى يحدثنا عنها ، من نسيج طويل ، هو حياة الشخصية التى يعنيها : فلها ماض ما ، وتتمتع بصفات معينة ، ربما كانت وراثية ، أو بسبب أمراض بدنية أو نفسية ، فتحركها هذه الصفات ، وتكون هى الدافع على تطور الحدث . وهكذا نشعر خلال الفترة القصيرة التى تصورها لنا القصة ، بثقل الماضى كله على أكتاف هذه الشخصية ، فهى تتحرك وفقا لرواسب كثيرة لا يقصها علينا موباسان ، ولكنه يشعرنا بها فى كل لحظة من لحظات الحدث المتدفق .

وتكاد تكون القصة لدى موباسان هى التطبيق الأسمى لما كان يحلم به فلوبير : تأليف كتاب من «لا شىء» ، كتاب ليست له قصة ، أو تكاد قصته أن تكون غير مرئية إذا أمكن ذلك[٢١] . فالحدث بسيط ، خط واحد لا تعرج فيه ولا ازدواج ، يوصلنا الكاتب قبل بداية القصة – فيما لم نقرأه – إلى لحظة تفجر : نرى الشخصيات أمامنا بكل ماضيها ، ورواسبها وبيئاتها وتكوينها النفسى والجسمانى ، وهى على أهبة الاستعداد للحظة التفجر التى ستطالعنا بها[٢٢] . لذلك ، فإن أى إبطاء يجعل القصة تتفكك ، فكل كلمة محسوبة لأنها ضرورية . كما أن أى نقصان يعتبر عيبا أيضا . كل كلمة فى قصص موباسان لها مكانها الذى سيبقى شاغرا لو لم تكن هذه الكلمة موجودة . إن قصص موباسان القصيرة يصدق عليها قول بودلير عما يجب أن تتصف به القصة القصيرة عموما : «**تتمتع بمزايا الإيجاز الأبدية ، لذلك فإن تأثيرها يكون أكثر شمولا**»[٢٣] .

وتبدو قصص موباسان مثل نسيج متماسك مترابط ، وعادة ما تقوده فكرة واحدة جوهرية . هى التى تشكل وحدة القصة القصيرة . فى مخيلة الكاتب تكمن صورة جمالية أساسية ينسج من حولها كل ملابسات القصة ، وذلك لا يبين للقارئ العادى (ذلك الذى يقرأ القصة من أجل التسلية : من أجل الحدوتة) ، إلا فى القراءة الثانية ، حين يبدأ فى جمع كل الإيحاءات الصغيرة ، التى تصنع فى النهاية فنية القصة الموباسانية القصيرة .

وجمل البداية عند موباسان ذات أهمية خاصة ، فهى تضع الأشياء فى نصابها :

- «**ضربات وجروح سببت الموت**» .[٢٤]
- «**دخلت المركيزة رندودن مثل كرة حطمت الزجاج ، وبدأت فى الضحك قبل أن تبدأ فى الحديث . أخذت تضحك حتى البكاء .. قائلة لصديقتها إنها خدعت المركيز كى تنتقم منه ، لأنه أصبح ساذجا وغيورا أكثر مما يجب**»[٢٥] .

منذ الجملة الأولى نتعرف على ظروف القصة ، وعلى الشخصية المحورية ، وميولها ومكانتها الاجتماعية ، وربما على خصالها وعيوبها الأساسية أيضا . وتمضى القصة هكذا بتوازناتها كلها : كل كلمة ، وكل جملة فى مكانها المطلوب تماما حتى يتم إحداث الأثر المنشود ، وكل ذلك من أجل لحظة النهاية ، التى تبدو القصة الموباسانية كلها وكأنها تحضير لها .

وعادة ما يكون الهدف من نهاية القصة – عنده – إحداث صدمة للقارئ ، فعند الانتهاء من قراءة قصة قصيرة لموباسان لا يشعر القارئ أنه فى الحالة النفسية ذاتها ، التى كان عليها قبل قراءتها . لقد تغير شىء ما بداخله : هزته مفاجأة موجزة لنهاية القصة ،[٢٦] أو حدث ما لم يكن فى الحسبان[٢٧] ، أو بضع جمل جافة شديدة القسوة .[٢٨] يقول فيال فى تحليله لتطور الحدث فى القصة الموباسانية ، حتى يصل إلى قمته الحادة فى النهاية :[٢٩] «برغم تعاليم فلوبير ، فإن قصة موباسان لها شكل الهرم» .

والقصة لدى موباسان – فى الغالب – تحكى على لسان الراوى ، وهذا الراوى هو الذى يقوم بالتعليق فى النهاية . وطوال القصة نشعر بعين الكاتب – الراوى – وهى تراقب وتصف – دون تدخل منها أو تعبير عن رأى أخلاق – حتى نصل إلى نهاية القصة ، فنسمع ملاحظة الراوى – غالبا كما أسلفنا – أو إحدى الشخصيات الثانوية – أحيانا – تنطق ببضع جمل باردة قاسية ، محدثة أثر الصدمة المطلوب . وكثيرا ما تحدث هذه الصدمة نتيجة التضاد[٣٠] ، سواء فى المشاعر ، أو بين الهدف والنتيجة[٣١] ، بأسلوب يتسم بالتهكم والسخرية المريرة ، كما يتميز بالقسوة الشديدة الباردة .

وموباسان لا يخترع قصصه عادة ، فهو يستقى موضوعاتها من الواقع المحيط به.هذه القصص الواقعية مأخوذة عن أحداث حقيقية حدثت فى الوسط الذى يعيش فيه . وعلى الرغم من أن مؤرخى الأدب لم يتمكنوا من تحديد مصادر قصص موباسان بشكل حاسم ، إلا أنه من المعروف أن موباسان قد عمل مراسلا صحفيا ، وقد استقى العديد من قصصه من واقع الحياة والحوادث اليومية التى كانت تنشرها الصحف ، مثل قصة «**الابن**»[٣٢] التى كتبها إثر الاهتمام الذى أولاه الرأى العام فى هذه الفترة ، لقضية الأولاد اللقطاء . وكذلك قصة «**مجنون**»[٣٣] (التى أخذها من جريمة : « **Gabrielle Fenayrou** » .

لقد كان موباسان فى العشرين من عمره ، عند هزيمة ١٨٧٠ (٣٤) ، وشعر بمرارة الهزيمة وقسوتها ، ورفض الدخول فى المزايدات ـ التى تعقب الهزائم عادة ـ حول البطولات الحربية الزائفة . كان موباسان يكره الحرب كراهية شديدة : (٣٥) **«عندما أفكر فقط فى كلمة (حرب) ، ينتابنى هلع كما لو كان أحد يحدثنى عن شعوذة ، أو مطاردة . أفكر فى شىء بعيد انتهى ، شىء كريه مفزع ، ضد الطبيعة ذاتها »** .

وكتب موباسان مجموعة من القصص ، تبين جبن الطبقة البرجوازية التى لا ترغب إلا فى المحافظة على مكاسبها وامتيازاتها ، ومدخراتها ، وأيضا على غنائمها من الحروب ؛ وعلى العكس من ذلك ، تحدث عن شجاعة جماعات من الناس لا ينتظر منهم ذلك ، مثل بنات الهوى(٣٦) . أما مظاهر البطولة التى يعجب بها الناس ، فهو يصورها فى شكل منفر ، ويرجعها إلى غريزة الشر الكامن فى النفس البشرية ، يحدث فى قصة **«الأم المتوحشة»** (٣٧) ، التى تقتل أربعة جنود ألمان ـ حرقا ـ عندما تعلم أن ابنها قد مات فى الحرب

«وفكرت فى أمهات الشبان الأربعة ، الودعاء ، الذين أحرقوا هناك ، فى الداخل ، وفى الشجاعة البشعة لهذه الأم ، التى ضربت بالرصاص أمام هذا الحائط .»

وبطولة بنات الهوى ـ التى يظهرها موباسان ـ ليست سوى نوع من أنواع الانتقام من المجتمع الظالم الذى قهر هذه الفئة من الناس ، وهو يبرز هذه الشجاعة ، مقابل ما يصوره من تعامل الفلاحين وعامة الشعب بيسر وبساطة مع الجنود الألمان : الأعداء الذين يحتلون أرض الوطن : (٣٨)

«وبعد فترة ما ، انقشعت موجة الرعب الأولى ، وساد الهدوء من جديد . فكنت ترى الضابط البروسى يتناول طعامه على مائدة الأسرة .. كانوا يقولون لأنفسهم : ذلك ما تقضى به اللياقة الفرنسية ، وإنه ليجدر بالمرء أن يكون مهذبا مع الجندى الأجنبى داخل بيته» !

أما قصص الخوف والجنون ، التى تكثر بين أعمال موباسان ، فلها مصدران : الأول ذاتى نتيجة خوفه الدفين من الجنون ، والثانى خارجى نتيجة الخرافات التى كانت تشيع فى مقاطعة نورمانديا مسقط رأسه .

وترتبط قصص الخوف والجنون ـ إلى حد كبير ـ بتطور مرض موباسان (عام ١٨٨٢) ، وإحساسه الواعى والمتزايد باقترابه من حافة الهاوية ، التى ترددت فيها أمه من قبل ، والتى سقط فيها أيضا أخوه هرڤيه(٣٩) . وخلال عامى ١٨٨٢ ، ١٨٨٣ تتزايد الهواجس فى نفس موباسان ، فنقرأ قصصا كثيرة حافلة بالرعب من المجهول(٤٠) ! :

«كم هو عميق هذا الغموض اللامرئى ! ، إننا لا نستطيع أن نعرف ما بداخله عن طريق حواسنا غير القادرة ، بأعيننا التى لا تستطيع أن تتبين الكبير أو الصغير ، القريب أو البعيد ، سكان نجمة من النجوم أو سكان قطرة من الماء !» (٤١) .

وهو دائم الخوف من هذا المجهول ، ذلك الشىء الخفى الذى يتربص به فى كل لحظة : (٤٢)

«الويل لنا ! ، الويل للإنسان ! ، لقد جاء الـ.. الـ. ما اسمه ؟ يبدو أنه يصرخ لى باسمه وأنا لا أسمعه.. الـ.. أجل . إنه يصرخ .. أصيخ السمع .. لا أستطيع .. أعد.. الـ.. هورلا .. سمعت .. الهورلا .. إنه هو .. لقد جاء ..» !

ولقد ساعدت مجموعة الأساطير والحكايات الخرافية المنتشرة فى مقاطعة نورماندیا ، فى خلق المناخ الخرافى السائد فى قصص موباسان ، فقد تناقلت الألسنة قصص الأماكن التى يسكنها الجان ، والتى تظهر فيها أشباح الموتى ، والخربات الملعونة . ويذكر هو قصة **«اليد اليابسة»** التى رآها فى **Etretat** والتى جاء ذكرها فى قصته : **«اليد المسلوخة»** عام ١٨٧٥ ، وكذلك فى قصته : **«اليد»** عام ١٨٨٣ (٤٣) .

والخرافة ليست غريبة على أذهان الفرنسيين ، يقول :

«خرجت الخرافة من نفوسنا ببطء ، منذ عشرين عاما . ثم تبخرت كما يتبخر العطر عندما تترك القارورة بغير غطاء»(٤٤) .

وقصص موباسان تضع القارئ فى مواقف مثيرة للقلق وعدم الراحة ، فيشعر أنه على حافة هاوية المجهول . ترى هل جاء اهتمامه بالخرافة وخوفه من المجهول بدافع من الرغبة الذاتية أم نتيجة عوامل وراثية متأصلة فيه ؟(٤٥) . إن قصص الخوف والجنون قد كتبت بضمير المتكلم مما يشير إلى مخاوف الأديب ذاته ، فنقرأ لديه ـ مثلا ـ جملا كهذه : **«هل أنا مجنون ؟»** .. **«أنا لست مجنونا»** .. **«أقسم على ذلك : لست مجنونا ..»**(٤٦) . على أى حال .. لقد توفى موباسان عام ١٨٩٣ فى مصحة **Dr. Blanche** للأمراض العقلية . مات بعد أن كتب ما يقرب من ثلاثمائة قصة قصيرة ، كانت هى الركيزة الأولى لإرساء قواعد القصة الفرنسية القصيرة ، تاركا عليها بصمات عبقريته ، إذ جعل منها فنا قائما بذاته ، فأصبحت سمات القصة الموباسانية هى السمات السائدة لأغلب القصص القصيرة مهما اختلفت لغات كتابها .

لقد عبرت قصص موباسان عن روح عصره ، وواءمت بين الشكل والمضمون فيها ، وجعلت من الشىء العادى مادة للأدب . استقت موضوعاتها من الأحداث اليومية البسيطة ، وانتقت شخصياتها من بين بسطاء الناس أو نبلائهم ، وقدمت واقع حياتهم من خلال لحظة قصيرة شديدة التوهج ، التقطها موباسان بعين الفنان . لذلك عاش فى نفوس قرائه الذين لا يحيط بهم حصر ، لأن قراء موباسان يمكن أن يكونوا من ذوى الثقافة المتوسطة الذين تجذبهم **«الحدوتة»** فى قصصه ، كما يمكن أن يكونوا من ذوى الثقافة الأدبية الراقية الذين يستمتعون بفنه ، ويتذوقون بساطة تعبيره ويعجبون بمعالجته الموضوع ، وبنقاء الشكل الفنى فى الوقت ذاته . يقول **Dumesnil** عن عدد قراء موباسان :

«إن جمهور موباسان يقاس بعدة ملايين من النسخ تطبع وتوزع خارج فرنسا»(٤٧) !



ـ ٢ ـ

وعندما بدأ الاتجاه إلى ترجمة الأعمال الأدبية من الفرنسية إلى العربية فى أوائل هذا القرن فى مصر ، كان نصيب موباسان من هذه الترجمة وافرا ، وكان الاهتمام به ظاهرة ملموسة لدى من قاموا بوضع أسس القصة المصرية القصيرة ، وإن كانت البداية يمكن وصفها بأنها كانت تعريبا أكثر منها ترجمة دقيقة ، أو لنقل إنها كانت ترجمة بتصرف كبير وحرية واسعة . وخير مثال لذلك ما صنعه **محمد تيمور** فى ترجمته لقصة موباسان : «**فى ضوء القمر**» إذ أعاد صياغتها بعنوان : «**ربى لمن خلقت هذا النعيم**»[48] ، وقدم لها بهذه المقدمة : «**هذه القصة لموباسان ، الكاتب الفرنسى الشهير ، بدل المعرب أشخاصها وزمانها ومكانها وموضوعها ، ممصرا كل شىء فيها ، فلم يبق من الأصل إلا روح الكاتب ، واتبع المعرب فى ذلك خطة تولستوى فى قصصه التى نقلها عن موباسان**» ! . تتلمذ إذن رواد القصة المصرية القصيرة على موباسان ، ونقلت إلى العربية ـ بشكل ما ـ بعض قصصه القصيرة ، وكان لذلك الفضل الأكبر فى نشأة وتطور فن القصة المصرية القصيرة ، وفى هذا الصدد يقول أحد الباحثين[49] : «لم تنشأ القصة القصيرة من أصل عربى كالمقامات والقصص الحماسية ، والحكايات والأمثال والخرافات والأساطير والنوادر ، وإنما ترعرعت بتأثير من الأدب الأوربى مباشرة» .

ولقد بدأت بعض المجلات الأدبية التى تعنى بالترجمة ، فى الظهور ، مثل مجلة البيان عام ١٩١٥[50] ، وقدمت قصصا من «جى دى موباسان» إلى قراء العربية . ومنذ ذلك الوقت ترجم موباسان ترجمات عديدة ، واكتسبت قصصه انتشارا كبيرا . وقلّ أن خلت مجموعة «مختارات» من قصة له ، وارتبط اسم موباسان بالقصة القصيرة :

«**ولقد جاءت قصص موباسان مختلفة عن كل ما سبقها من قصص حتى أن الناس رفضوا أن يعترفوا بها فى بادئ الأمر ، ولكن الأيام ما لبثت أن غيرت هذا الرأى ، فنجد أحد كبار النقاد يكتب بعد موت موباسان بأعوام قليلة فيقول : إن القصة القصيرة هى موباسان ، وموباسان هو القصة القصيرة** » .[51]

«**إن موباسان هو ـ حقا ـ أول من أعطى القصة القصيرة شكلا متميزا خاصا بها** [52] ، **لقد لاحظ الواقع بكل دقائقه والتقط مادته الأدبية** :

هذه هى الصورة التى بهرت عيون الرواد المصريين حين بدأت صلتهم بالأدب الفرنسى ، لذلك لن يدهشنا أن تكون أول مجموعة قصصية عربية[53] من تأليف محمد تيمور (١٨٩٢ ـ ١٩٢١) ذات عنوان يوحى بمنهج موباسانى ، إذ صدرت بعنوان : «**ما تراه العيون**»[54] ، وهو فى اعتقادنا عنوان يوحى بالموباسانية إذا ما تذكرنا أهمية حاسة البصر عند موباسان ، واهتمامه بالملاحظة والتقاط الحدث الصغير المتفجر ، ليجعل منه مادة قصصية . إذا تذكرنا ذلك ، وأضفنا إليه دراسة محمد تيمور (بلك) للأدب الفرنسى فى باريس ، وإعجابه بفن موباسان عرفنا مدى تأثر هذا الكاتب المصرى بالكاتب الفرنسى الكبير . على أى حال لقد كان محمد تيمور ـ الذى مات شابا واعدا ـ هو اللبنة الأولى فى إرساء قواعد القصة المصرية القصيرة ، يقول عنه شقيقه محمود تيمور[55] :

«**مهما تبلغ القصة المصرية ـ على مر العصور ـ من الجودة ، ومهما ترق فى سلم الآداب العالمية ، فلن ينسى تاريخ الأدب المصرى أن صاحب (ما تراه العيون) كان الطليعة الناجحة الموفقة لإنشاء قصة مصرية الموضوع ، مصرية الشخصيات ، مصرية أصيلة فى تعبيرها عن الروح والجو والمعالم الخاصة المميزة .** »

مهما شاب حديث محمود تيمور عن شقيقه من مشاعر خاصة فلن يؤثر ذلك على مابه من صدق فإن قصص محمد تيمور تتمتع بمقومات البداية الناجحة ، والروح الموباسانى ، فلا استطراد ولا تحسينات لغوية ، وإنما يهتم فيها بالوحدة والتركيز والترابط .

وتتكون «ما تراه العيون» من سبع قصص قصيرة هى : فى القطار[٥٦] ، عطفة (الـ .. منزل رقم ٢٢) ، بيت الكرم ، حفلة طرب ، صفارة العيد ، ربى لمن خلقت هذا النعيم ، كان طفلا فصار شابا . وهذه القصص خليط من الواقعية والرومانسية ، ولا غرابة فى ذلك فإن الكاتب قد نهل من المدرستين الأدبيتين فى أثناء وجوده فى فرنسا ، فنراه ينظر إلى الطبيعة بعين الكاتب الواقعى ، ولكنه يناجيها بقلب العاشق الرومانسى . ففى قصة (فى القطار) نراه يصف الطبيعة ويناجيها[٥٧] .

«وفى الحديقة تتمايل الأشجار يمنة ويسرة ، وكأنها ترقص لقدوم الصباح ، وأنا مكتئب النفس ، أنظر من النافذة لجمال الطبيعة وأسائل نفسى عن سر اكتئابها فلا أهتدى لشىء . تناولت ديوان موسيه وحاولت القراءة .. »

وبعد هذه اللمسة الرومانسية ، يصف الشيخ وصفا دقيقا ساخرا على غرار الوصف الموباسانى[٥٨] :

«دخل شيخ من المعممين ، أسمر ، طويل القامة ، نحيف القوام ، كث اللحية ، له عينان أقفل أجفانهما الكسل فكأنه لم يستيقظ من نومه بعد .. خلع مركوبه الأحمر قبل أن يتربع على المقعد ، ثم بصق على الأرض ثلاثا ، ماسحاً شفتيه بمنديل أحمر ، يصلح أن يكون غطاء لطفل صغير .. »

وفى قصة : «**ربى لمن خلقت هذا النعيم**» ، نرى اللمسات الرومانسية فى جمل مثل[٥٩] :

«وإذ ظهر الشفق خلف النخيل ، وارتدت السماء ثوبها الأحمر قبل الغروب ، خيل للناظر أن هذا الاحمرار هو دموع الليل يودع النهار .. »

وتقدم قصة : «**حفلة طرب**» ، صورا كاريكاتورية لتسعة أشخاص يجلسون على المقهى ، فمنهم من يضع على رأسه طربوشا تظهر تحته شعرات «**كتلك التى أبقتها يد التحنيط على رءوس الجثث المحنطة فى دار الآثار المصرية**» ! ، أما الآخر فله وجه «**ليس فيه شىء من التناسب بين طوله وعرضه ، وجبهة خليقة بأن يكتب عليها بخط الثلث عناوين الأدوار ، فما أشبهه بمحررى بعض الجرائد فى مصر**»[٦٠] ! أما نهاية هذه القصة فهى فعلا كنهايات قصص موباسان ، إذ تختتم بهذا التعليق الساخر[٦١] :

«انتهى الغناء ، وخرجت مع صاحبى ، فسمعت عند باب «القهوة» رجلا يقول : هذا غناء يتخلله ضحك وابتسام . فقلت فى نفسى : لقد أخطأت يا صاح ، هذا ضحك وابتسام يتخللها غناء ! » .

أما محمود تيمور فلا أدل على تأثره الواضح بموباسان ـ ذلك التأثر الذى أشار إليه هو ذاته فى أكثر من مناسبة ـ من أنه لقب بموباسان مصر ، فعندما نشرت قصة : «**الأسطى شحاته يطالب بأجرته**» ، كتبت الجريدة التى نشرت القصة ـ وهى جريدة الفجر ـ تحت عنوانها : «**بقلم صاحب العزة محمود بك تيمور ، موباسان المصرى**»[٦٢] !

واهتمام تيمور بموباسان وتأثره به بدأ مع بداية اهتمامه بالأدب ، يقول[٦٣] :

«وأرشدنى شقيقى إلى قراءة ما كتب موباسان ، وقد راقتنى منه قدرة على تصوير قطاعات كثيرة من الحياة ، مختلفة الألوان ، فيها بساطة وفيها صدق ، وفيها امتلاك لناصية الصياغة القصصية ، وفيها مهارة جمع الأطراف التى يبنى عليها العمل القصصى من أحداث وشخصيات . »

وقصص محمود تيمور[٦٤] مستقاة من الواقع المصرى مثل : قصة «الشيخ جمعة»[٦٥] ، وهى قصة ذات صبغة محلية فيها عناية فائقة بالتصوير الوصفى على غرار موباسان ، كما أن نهايتها تأتى على النسق الموباسانى أيضا ، فهى تنتهى بتعليق ساخر لهذه الشخصية الفطرية الراضية ، شخصية الشيخ جمعة .

وقد اختار تيمور هذه الشخصية التى حفظتها ذاكرته ، فهو يعرف الشيخ جمعة معرفة حقيقية ونراه يقدم له الشكر[٦٦] :

«أحفظ لك فى قلبى أيها الراقد فى نومك الأبدى بهدوء وطمأنينة ، كما كنت تعيش فى الدنيا بهدوء وطمأنينة ، أحسن الذكريات ما حييت ، وأقر بما كان لشخصيتك البارزة الممتازة على نفسى من الأثر القوى الذى أنتج لى أول عمل فى حياة الأدب » .

وهو يؤمن بأن الأدب الكبير ، لا يأتى إلا من التعمق فى اللون المحلى[٦٧] ، ولن يكون الأديب عالميا إن لم تكن بدايته محلية .

أما قصة : «**عم متولى**»[٦٨] فهى تقدم أيضا نموذجا فريدا لشخصية بائع الفول السودانى الذى كان محاربا فى جيش المهدى فى السودان ، ثم تحول من بائع متجول إلى درويش ، ثم طار صوابه لإفراط العامة فى تعظيمه ، فجن جنونه ، وعندما توفى أقاموا له ضريحا مهيبا[٦٩] :

«وأصبح عم متولى بائع اللب ، والفول السودانى وليا من أولياء الرحمن ، تحج إليه الناس استشفاء لأمراض أجسامهم ونفوسهم » !

وتيمور مثل موباسان ، رسم الشخصية الرئيسية رسما واقعيا ، ثم تلمس عقدتها : التطرف والجهل بالدين . ولقد جمع خيوطه كلها حول هذه النقطة حتى أوصلنا إلى نهاية القصة ، من خلال وصف واقعى دقيق ، سواء فى تحديد الشخصيات أو الأماكن التى تدور فيها الأحداث . فنرى الشيخ متولى بهامته الفارعة ولونه الأسمر الداكن ، وعمامته البيضاء الطويلة الضخمة ، وجلبابه الفضفاض الواسع الأكمام ،

وعامة الناس الذين يصدقون بلا وعى كل ما يقوله ، ويزيدون عليه . والسيدة العجوز الثرية التى تتشبث فى أخريات عمرها برجل صالح ، لعله يكون وسيلتها للتقرب إلى الله وهى تودع الحياة . ثم نرى من جهة أخرى براعة تيمور ـ ابن الطبقة الأرستقراطية ـ فى وصف القصر الفخم الذى بدأ يعانى الشيخوخة والقدم[٧٠] .

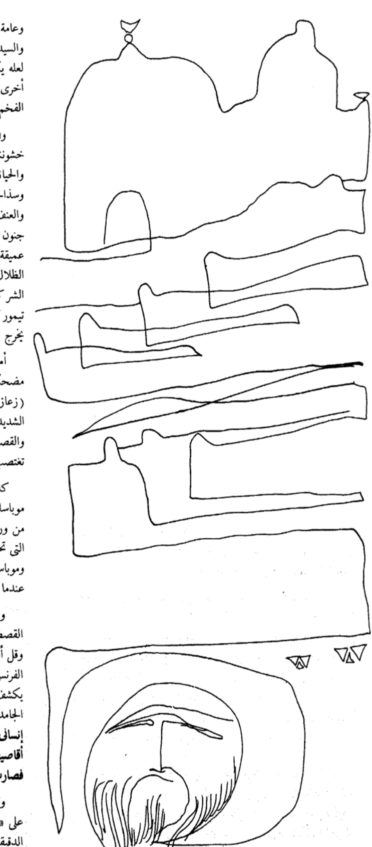
وفى قصة «**شيخ سيد العبيط**»[٧١] يصور تيمور البيئة الريفية بكل خشونتها وبؤسها تصويرا يندر صدوره من قلم كاتب أرستقراطى النشأة والحياة مثله ، ولكنه فى هذا مثل موباسان فيصورهم ببساطتهم وسذاجتهم وفطرتهم ، ولكن ـ أيضا ـ بكل الشر الكامن[٧٢] فيهم ، والعنف المستتر وراء هذه البساطة . فعندما يتحول بله الشيخ سيد إلى جنون خطر ، أخذوا يضربونه بقسوة شديدة حتى مات ، ثم حفروا حفرة عميقة وأهالوا عليه التراب ؛ وعندما نبتت فوق قبره شجرة جميز وارفة الظلال بنوا له ضريحا ، وأخذوا يزورونه على مر الأيام ويتبركون به . إن الشر كامن فى القلوب ، والعنف عميق فى النفوس . هذه هى رؤية تيمور كما هى رؤية موباسان ، ولا يحتاج الأمر إلا إلى سبب واه لكى يخرج المارد من مكمنه فيجتاح كل ما أمامه .

أما قصة : «**خالة سلام باشا**» فهى كبعض قصص موباسان ، مضحكة مبكية : قصة الثرى الذى قتر على خالته ، وكانت تبيع (زعازيع القصب) فى قريتها ، وعندما توفيت وهى تعانى ضنك الفقر الشديد ، أقام لها جنازة كلفته أموالا طائلة ، من أجل التظاهر والأبهة . والقصة بهذا المعنى قريبة الروح من قصص موباسان الساخر ، فهى تكاد تغتصب منا ابتسامة ، لولا مراراتها .

كذلك نرى كم تقترب قصة (**أبو الشوارب**)[٧٣] من روح قصص موباسان ، ففيها يسلط تيمور الضوء على الشخصية من الخارج ، ولكن من وراء هذا المظهر الخارجى الخشن ، يلتقط القارئ العوامل النفسية التى تحرك الشخصية . والقصة أيضا تنتمى إلى الرؤية المشتركة بين تيمور وموباسان ـ النبيلين ـ ووجهة نظرهما فى قسوة طبقة الفلاحين وتوحشها عندما تبغى الشر .

وإذا كان تيمور من أكثر الأدباء المصريين تأثرا بفن موباسان القصصى ، فإن الموباسانية سادت فترة طويلة أخرى فى الأدب العربى ، وقل أن تجد قصة قصيرة فى النصف الأول من هذا القرن لم تتأثر بالرائد الفرنسى . وعلى سبيل المثال نرى كاتبا مثل عبد الحميد جوده السحار يكشف عن رؤيته لموباسان ، فيقول عنه : إنه قد حطم القيود الجامدة ، التى كانت تقيد القصة القصيرة : «**فكتب أقاصيص لها طابع إنسانى خاص ، وكان يحافظ فيها على الجمال الفنى ، فترجمت أقاصيصه ، فكان تأثيرها بالغا فى كتاب الأقصوصة فى العالم أجمع ، فصارت قبلة كل كاتب ينشد التطلع إلى وجه الحياة**»[٧٤] !

وقصص عبد الحميد جودة السحار قصص وصفية[٧٥] ، تعتمد على «الحدوتة» الصغيرة الساخرة ووصفه يتسم بالكثير من التفصيلات الدقيقة . فهو يسهب فى الحديث عن عمال الورش المقهورين ، ويصف عملهم الشاق ، وملابسهم الرثة ،ووجوههم التى يكسوها الغبار ، ثم يصف المهندس :



«فى حلته الحريرية البيضاء، قد ثبت وردة حمراء فى صدره ، وكان يرفع يديه بين الفينة والفينة ليصلح رباط رقبته الجميل »(٧٦) !

وعندما يصف السحار الموظفين فإنه يقترب كثيرا فى وصفه الدقيق الموحى من فن موباسان ، ففى مجموعته القصصية : **(فى الوظيفة)** يطالعنا بما يحدث فى تأدية العمل الحكومى من أخلاق مريضة مثل النفاق والكيد والدس ، نقرأ ذلك فى : «**على كل لون**» ، و«**على جانب الحكومة**» ، و«**نذالة**» ، و«**موظف حرب**» .. الخ : كما نرى أثر السخرية الموباسانية واضحة فى قصته «**مربى النشء**» التى تصور كيف يتصدى معلم جاهل لتعليم التلاميذ ، مرددا عبارة : «**كل شىء واضح ، وأوضح من هذا لا يكون ، هذا الدرس لا يحتاج إلى شرح أو تعليق**» ! ، وتستمر سخريته فى تطوير الحدث فيصور كيف ينخدع المفتش بحيلة مكشوفة ، وهنا تبلغ سخريته حد المرارة ، التى تكبح جماح السخرية ، وتلفت النظر إلى الهاوية التى يشير الكاتب إلى ترديه «وظيفة» المعلم إليها . ومثل موباسان يستقى السحار بعض موضوعات قصصه مما تنشره الصحف أحيانا من أحداث ووقائع ، ففى مجموعته القصصية : «**همزات الشياطين**» نرى قصة «**لوجه الله**» وهى واقعة حقيقية صاغها الكاتب فى قصة قصيرة ، تصور المفارقة الساخرة والقاسية ، بين عطف قاتل محترف على امرأة مسكينة ، وبين قيامه بارتكاب جريمة قتل ، ثأرا لزوجها دون أجر . وهكذا يظل تأثير موباسان سائدا ، وملقيا بظلاله على قطاع من كتاب القصة القصيرة فى مصر على الرغم من التيارات الرومانسية والنفسية التى سيطرت على بعض قصاصى الجيل الثانى من كتاب القصة مثل يوسف السباعى ، إلا أن القصة بروحها الموباسانى ظلت المثل الأعلى الذى يطمح إليه أغلب الكتاب فى هذا الجيل.

ـ ٣ ـ

وعلى الرغم من أن بدايات **نجيب محفوظ** بدايات واقعية ، وموباسانية أحيانا ، إلا أن تطوره نحو القصة القصيرة المعاصرة ـ وخصوصا بعد أن ثبتت أقدام **يوسف إدريس** فى قمة القصة المصرية القصيرة ـ كان له تأثير بالغ فى تسييد شكل وروح جديدين للقصة الحديثة ، سريعة الإيقاع . ولقد كان ليوسف إدريس الفضل الأكبر فى إدخال هذا الإيقاع الجديد ـ إيقاع اللحظة المتأججة المعاصرة ـ إلى القصة المصرية القصيرة . فقد عاشت مصر واقعا جديدا ، سواء على المستوى السياسى أو الاجتماعى ، وكان لابد أن تظهر ملامح جديدة للقصة ، تصور هذا التطور الجديد ذا الإيقاع المتسارع المتجدد ، وباتت الموباسانية ـ سواء فى شكلها أو فى مضمونها ـ لا تستجيب استجابة كاملة ، بل لا تعبر تعبيرا أمينا عن واقعنا الحديث . فقرأنا ليوسف إدريس : **لغة الآى آى**(٧٧) ، **وبيت من لحم**(٧٨) ، كما قرأنا لنجيب محفوظ : **شهر العسل**(٧٩) ، **وتحت المظلة**(٨٠) ، **والحب فوق هضبة الهرم**(٨١) ، فكانت هذه القصص بمثابة تأكيد لشرعية المحاولات التى كان الأدباء الشبان يحاولون شق طريقها فى الستينيات ، ونافذة جديدة واسعة ، فتحت أمام القصة المصرية القصيرة ، لتبتعد بها عن الموباسانية ، وتدخلها فى إطار القصة المعاصرة بتداخل أزمنتها وأحداثها ، واختلاط الوعى واللاوعى وتيارات اللاشعور . ونذكر فى هذا المجال ـ على سبيل المثال ـ قصص **يحيى الطاهر عبد الله** : «**ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا**»(٨٢) ، و«**الدف والصندوق**»(٨٣) ، وقصص **جمال الغيطانى** : «**أوراق شاب عاش منذ ألف عام**»(٨٤) ، و«**ذكر ما جرى**»(٨٥) . وقد تخطت هذه المجموعات وغيرها إطار الواقعية الموباسانية ، الذى بدأ انحساره منذ أواخر الخمسينيات ، مخليا الساحة الأدبية لتيار الواقعية الجديدة ، التى بدأت بيوسف إدريس ـ ومن بعده هؤلاء الشبان ـ والتى عبرت عن الواقع المصرى الجديد أصدق تعبير . وتعد هذه القصص علامة أساسية فى تاريخ تطور القصة المصرية القصيرة ، وإن كان هذا لا يعنى أن الموباسانية قد غابت تماما عن ساحة القصة القصيرة ، فمازال هناك بقايا من الأجيال الماضية ـ سواء فى مصر أو فى فرنسا ـ لم يهجروا طريق موباسان ، ذلك على الرغم من اجتياح الموجة الجديدة وسيطرتها على مساحة واسعة من الساحة الأدبية ، إلا أنه قد بات من تحصيل الحاصل أن نقرر أن تطور الزمن والمجتمع قد تجاوز الموباسانية ـ سواء فى فرنسا أو مصر ـ بشوط طويل ، وأنه صار عليها أن تقنع بهذا الهامش المتناقص يوما بعد يوم من كتاب الأجيال الماضية .

ـ ٤ ـ

وفى فرنسا تتصدر الاتجاهات الجديدة للقصة القصيرة ساحة الأدب منذ زمن أبعد مما رأيناه فى مصر ، إذ بدأ رواد هذه الاتجاهات الجديدة يطعنون فى السن ، ويتقدمون فى الشيخوخة ، حتى لتعد الموباسانية راسبا من رواسب عهد غابر . صحيح أنها عبرت أصدق تعبير عن واقع معين لزمن معين ، إلا أنها الآن قد صارت قالبا غريبا للقصة القصيرة .

فى فرنسا يتصدر **آلان روب ـ جرييه** القصة الفرنسية ، وتحتل مجموعته القصصية : «صور خاطفة»(٨٦) مكان الصدارة فى عالم القصة القصيرة هناك . وهى مجموعة تستبعد تماما عنصر «الحدث» أو «الحدوتة» فى القصة ، وتعتمد أساسا على الوصف ، فتحدد الأشياء بكل دقتها وتفاصيلها : الشكل ، والحجم ، والملمس ، والخواص . ولكن روب ـ جرييه لا يجعل هذه الأشياء مطية لمشاعر الإنسان ، حتى يظل الوصف باردا موضوعيا لا يكتسى بأى مشاعر داخلية . الأشياء موجودة فحسب ، هذا مايبرزه روب ـ جرييه :

«**صفا الجو ، واقترب النهار من نهايته . انخفضت الشمس وغابت نحو اليسار وراء جذوع الأشجار . ورسمت أشعتها المائلة خطوطا رفيعة مضيئة تتعاقب على طول البركة مع خطوط أخرى داكنة ، وأكثر اتساعا ، تصطف موازية لهذه الخطوط أشجار كبيرة على شاطئ الماء ، فى الضفة المقابلة ، وهى أشجار اسطوانية الشكل ، مستقيمة ، جرداء من كل أغصان خفيضة وتمتد ظلالها إلى أعماق اللجة فتكون صورة شديدة**

اللمعان ، وأكثر وضوحا من الأصل ، الذى يبدو بالقياس إلى الصورة غير واضح ، بل مهتز .. باهت المعالم[٨٧] » .

ويوضح عنوان مجموعته القصصية حقيقة مضمونها ، فهى ليست سوى صور خاطفة ، تحاول تسجيل اللحظة الزمنية الفارة وتثبيتها ، وعين الكاتب هنا هى التى تقوم بالمحاولة ، إذ تقتنص الزمن عند لحظة بعينها

أما قصص ناتالى ساروت ـ من رواد هذه الموجة الجديدة ـ فهى تغوص إلى أعماق نفوس شخصياتها ، وتخلط بين الأزمنة ، فيتداخل الوعى باللاوعى ، وينعكس ذلك كله على لغة الكاتبة ، فنرى كلمات وجملا ينقصها ـ بالمنطق التقليدى ـ الترابط . وانفعالات ساروت[٨٨] تعبر بطبيعة الحال عن أحاسيس لحظة ، والفقرة التى نوردها هنا هى قصة قصيرة كاملة من قصص ناتالى ساروت ، أو انفعالاتها ، سريعة الإيقاع ، خاطفة :

«كانوا نادرا مايظهرون ، بل يقبعون فى شققهم ، داخل حجراتهم المظلمة ، ويترقبون ، ويتصلون تليفونيا ببعضهم البعض ، يتباحثون ويتذاكرون ، ويتلقفون أقل علامة وأبسط إشارة ... كان بعضهم ينعم بقطع إعلان الصحيفة ، مبينا بذلك حاجة أمه إلى خياطة باليومية .

كانوا يتذكرون كل شيء ، وكانوا شديدى الحرص والسهر عليه ، يتماسكون بالأيدى فى حلقة محكمة ، ويحيطون به .

كانت جمعيتهم المتواضعة ، ذات الوجوه نصف المطموسة ، والمعتمة ، تتعلق به وتحيطه فى شكل دائرة .

وعندما كانوا يرونه وهو يزحف باستحياء ، محاولا أن ينفذ من بينهم كانوا يخفضون بسرعة أيديهم المتشابكة ويجلسون القرفصاء حوله ، مسلطين عليه نظراتهم التى لاتعبر عن شيء بعينه ، ولكنها لاتتزعزع ، وهم يبتسمون ابتسامة فيها لمحات الطفولة[٨٩] » .

كم هى بعيدة هذه القصة عن قصص موباسان ، فى إيقاعها ، وقصرها ، وجملها المحمومة ، وانفعالاتها !

ولكن كم هو بعيد عصرها أيضا ـ بالتسارع المحموم لإيقاعاته وأحداثه وتطوره ـ عن عصر موباسان .

هكذا تتطور القصة القصيرة ، وقد انحسر عنها ظل الموباسانية ، بعد أن تركت بصمات واضحة على المجال الأدبى ولكن ذلك ولاشك ، يشير إلى ميلاد مدرسة جديدة تعبر عن روح العصر الذى نعيشه .

• **هوامش**

(١) أعمال موباسان الكاملة
Guy de Maupassant, Oeuvre Complete, 15 Volumes, illustrés, préface et notices de R. Dumesnil. (Librairie de France et Gwnd 1934 - 1938). Le 15 ^e^ volume contient la correspondance.

(٢) راجع فى هذا الصدد :
د . عز الدين إسماعيل ، الأدب وفنونه ، ط ٤ . دار الفكر العربى ـ القاهرة ١٩٦٨ . ص . ص ٢٠٠ ـ ٢٠٣ .

(٣) د . عز الدين إسماعيل ، المرجع ذاته ، ٢٠٣ .

(٤) مقدمة : Pierre et Jean

(٥) قصة : وحدة : Solitude

(٦) كان موباسان شديد الإعجاب بشوبنهاور

(٧) René - Maril Albérès, Histoire du Roman Modern, Albin Michel, Paris, 1962, p. 50.

(٨) Roland Barthes, Le Degré Zero de L'Ecriture, éd. Gon thire, Paris, 1968, p. 59.

(٩) op. cit., p. 60.

(١٠) op. cit., pp. 59 à 64.

(١١) R. M. Albérès; op. cit., pp. 51 - 52.

(١٢) A. M. Schmidt, Maupassant Par lui - même, éd. du Seuil, Paris 1962 p. 61.

(١٣) جبل أوريول Mont Oriol

(١٤) A. M. Schmidt, o. cit., p. 62.
الخطاب موجه إلى موريس فوكير بتاريخ ١٧ يوليو ١٨٨٥ .

(١٥) راجع قصة : الحبل La Corde والشيطان Le Diable

(١٦) راجع قصة : كرة الشحم . Boule de Suif

(١٧) جوزيف Joseph

(١٨) A. M. Schmidt, op. cit., p. 67.

(١٩) René Dumesnil, Guy de Maupassant, éd. Tallandier, Paris 1979. p. 96.

(٢٠) A. Vial, Guy de Maupassant et l'art du Roman, éd. Nizet, Paris 1971, p. 442.

(٢١) Flaubert, *Lettre à Louise Collet*, 16 Janvier 1852, in Correspondance ou Préface à la vie d'écrivain, éd. du *Seuil*, Paris. 1963.

(٢٢) البرميل الصغير Le Petit Fût
العجوز Le Vieux

(٢٣) «L'Art de la nouvelle moderne» in revue de Littérature comparée, oct. déc. 1950, Cité Par A. Vial, op. cit., p443.

(٢٤) الحفرة Le Trou

(٢٥) ناجية Sauvée

(٢٦) العقد La Peirure

(٢٧) كرة الشحم Boule de Suif

(٢٨) الفندق L'Auberge
و : فى الحقول Aux Champs

(٢٩) A. Vial, op. cit., p. 444.

(٣٠) راجع فى هذا الصدد A. Vial, op. cit., p. 448-449.

(٣١) الاعتراف La Confession.

(٣٢) الابن Le Fils

(٣٣) مجنون ؟ Fou

(٣٤) معركة Sedan التى استسلم فيها نابليون الثالث على رأس جيش قوامه مائة ألف جندى .

(٣٥) فوق الماء Sedan

(٣٦) كرة الشحم Boule de Suif. وراجع أيضا :

M.-C. Bancquart, Maupassant conteur Fantastique, archives des Lettres Modernes, Paris, 1976,VII, no 163, p. 20.

(٣٧) الأم المتوحشة . La Merè Souvage

(٣٨) كرة الشحم . هذه الترجمة للأستاذ محمد حمودة ، من كتاب مختارات من : جى دى موباسان . الألف كتاب . عدد ١٥٧ . بدون تاريخ .

(٣٩) قصص : الشيطان Le Diable والفندق L'auberge

(٤٠) إلى جوار رجل ميت Oupres d'un mort والخوف La Peur : مجنون ؟ Fou
و : اليد La main

(٤١ ، ٤٢) الهورلا Le Horla

(٤٣) اليد المسلوخة La Main d'écorché La Main

(٤٤)
G. Debaisement, Maupassant Journaliste et chroniqueur, Albin Michel, Paris 1951, p. 23.

(٤٥)
CF. P. G. Castex, Le Conte Fantastique de uodier a Maupassant, éd. Corti, Paris, 1951, p. 51.

(٤٦) مجنون ؟ Fou و : الهورلا Le Horla

(٤٧) R Dumesnil, op. cit., Figures de Proue

(٤٨) المؤلفات الكاملة لمحمد تيمور ، حـ ١ : وميض الروح . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١ .
وقصة موباسان : فى ضوء القمر Au Clair de Lune نشرت عام ١٨٨٤ .

(٤٩) د . الطاهر أحمد مكى : القصة القصيرة ـ دراسة ومختارات . ط ٢ دار المعارف القاهرة ١٩٧٨ ص ١٨٦

(٥٠) د . سيد حامد النساج : تطور فن القصة القصيرة فى مصر ـ من ١٩١٠ ـ ١٩٣٣ دار الكاتب العربى ـ القاهرة ١٩٦٨ ص ٥٩ .

(٥١) د . رشاد رشدى : فن القصة القصيرة . مكتبة الأنجلو المصرية ط ٣ . القاهرة ١٩٧٠ ص ٩٠ .

(٥٢) عباس خضر : القصة القصيرة فى مصر منذ نشأتها حتى سنة ١٩٣٠ . الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة ١٩٦٦ . ص ٧٧ و ٧٨ .

(٥٣) د . الطاهر مكى : المرجع ذاته ص ١٠٨ . وأيضا :
عباس خضر : المرجع ذاته ص ٨٠ . .

(٥٤) محمد تيمور : المؤلفات الكاملة .

(٥٥) محمود تيمور : مقدمته لمؤلفات محمد تيمور : السابق ص ٢٣ ، وأيضا ص ٤٧ ـ ٤٩ .

(٥٦) لموباسان قصة بالعنوان نفسه ، وإن كان مضمونها يختلف عن مضمون قصة تيمور .

(٥٧) محمد تيمور : السابق : فى القطار ص ٢٢١ .

(٥٨) المرجع ذاته ص ٢٢١ .

(٥٩) المرجع نفسه ص ٢٥٢ .

(٦٠) نفسه ص ٢٤٥ .

(٦١) نفسه ص ٣٤٧ .

(٦٢) عباس خضر : المرجع السابق ص ١٧٧ .

(٦٣) محمود تيمور : اتجاهات الأدب العربى ، مكتبة الآداب ـ القاهرة ١٩٧٠ ص ١٩٧ ، ١٩٨ .

(٦٤) باستثناء بداياته الرومانتيكية : دمعة الحب الأولى ، الزهرة العاشقة .

(٦٥) محمود تيمور : الشيخ جمعة . المطبعة السلفية . القاهرة ١٩٢٥ .

(٦٦) محمود تيمور : نفسه ، الطبعة الثانية ، المطبعة السلفية ـ القاهرة ١٩٢٧ . ص ١٨ .

(٦٧) عباس خضر : السابق ص ١٧٩ .

(٦٨) محمود تيمور : عم متولى . المطبعة السلفية ـ القاهرة ١٩٢٥ .

(٦٩) السابق : ختام القصة .

(٧٠) جى دى موباسان من أصل نبيل أيضا .

(٧١) أعاد تيمور نشرها تحت عنوان : ضريح الأربعين : المطبعة السلفية ـ القاهرة ١٩٢٦ .

(٧٢) يقول تيمور : «عار علينا ونحن فى بدء نهضتنا ألا يكون لنا أدب مصرى يتكلم بلساننا ويعبر عن أخلاقنا وعواطفنا ، ويصف عوائدنا وبيئتنا أصدق وصف» . الشيخ جمعة ط ٢ ص ١٠ .

(٧٣) محمود تيمور : أبو الشوارب ط ٢ مكتبة الآداب . القاهرة ١٩٦٦ .

(٧٤) عبد الحميد جودة السحار : همزات الشياطين . مكتبة مصر ـ القاهرة ١٩٧٧ ص ٢٣٧ .

(٧٥) انظر : قصة : «مربى النشء» ، من مجموعة : فى الوظيفة . مكتبة مصر ـ القاهرة ١٩٧٧ .

(٧٦) قصة : «أمانة» من مجموعة : فى الوظيفة .

(٧٧) يوسف إدريس : لغة الآى آى : دار العودة ـ بيروت ١٩٦٥ .

(٧٨) يوسف إدريس : بيت من لحم . عالم الكتب ـ القاهرة ـ ط ١ ـ ١٩٧١ .

(٧٩) نجيب محفوظ : شهر العسل ـ مكتبة مصر ـ القاهرة ١٩٧١ .

(٨٠) نجيب محفوظ : تحت المظلة ـ مكتبة مصر ـ القاهرة ط ٤ ـ ١٩٧٦ .

(٨١) نجيب محفوظ : الحب فوق هضبة الهرم ـ مكتبة مصر ـ القاهرة ١٩٧٩

(٨٢) يحيى الطاهر عبد الله : ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا . ونشرت متفرقة فى مجلات روز اليوسف ، والكاتب ، والمجلة .

(٨٣) يحيى الطاهر عبد الله : الدف والصندوق ـ دار الحرية ـ بغداد ١٩٧٤ .

(٨٤) جمال الغيطانى : أوراق شاب عاش منذ ألف عام . مكتبة مدبولى ط ٣ . بدون تاريخ . (الطبعة الأولى بتاريخ ١٩٦٩) .

(٨٥) جمال الغيطانى : ذكر ما جرى ـ مكتبة مدبولى ـ القاهرة ط ٣ ـ ١٩٣٨ .

(٨٦) Alain Robbe-Grillet, Instantanés. آلان روب ـ جريبه : صور خاطفة . ترجمة د . نادية كامل . نشرت متفرقة فى : الكاتب ٨ / ٤ / ١٩٧٦ ، والمساء ٣١ / ١٠ / ١٩٧٥ ، والفيصل ٤ / ٩ / ١٩٧٧ .

(٨٧) ثلاث رؤى معكوسة ، من مجموعة : صور خاطفة :

(٨٨) ناتالى ساروت : انفعالات . ترجمة فتحى العشرى . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ القاهرة .

(٨٩) نفسه : القصة رقم ٢٤ .

القِصّة القصِيرة

بين الشكل التقليدى و الأشكال الجديدة

آمال فريد

«إن من يكتب اليوم لابد أن يكون مجنونا أو جسورا أو وقحا أو غبيا ! فبعد كل هؤلاء الأساتذة العباقرة ماذا تبقى لنا أن نفعل ؟ ماذا نقول بعد كل ما قيل ؟ من منا يمكنه أن يفخر أنه كتب صفحة أو جملة لا يوجد مثلها فى كتاب ما ؟ »(١)

هذا ما كتبه جى دى موباسان فى سبتمبر ١٨٨٧ معلنا بكل تواضع أن الكاتب يشعر احيانا بالعجز أمام أستاذية من سبقوه فيخيل إليه أنه لن يجد جديدا يضيفه . ويعترف موباسان بفضل أستاذه فلوبير عليه ، ويفخر أنه كان التلميذ الذى يعتز به هذا الروائى العظيم ، وشجعه على الكتابة وتنمية مواهبه ، بل حثه على الابتكار قائلا : «إن أى شىء مهما قلّ شأنه يحتوى على جانب مجهول ، علينا أن نكتشفه . عندما نريد تصوير نار مشتعلة أو شجرة فى سهل فلنقف أمام هذه النار وهذه الشجرة حتى لا تشتبه علينا بأى شجرة أخرى أو أى نار أخرى . وهكذا يكون الابتكار . »(٢)

لقد حاول موباسان أن يحذو حذو أستاذه ، فيغوص فى النفس البشرية مصورا أدق خلجاتها ، ويهتم مثله بفن الكتابة ليتوصل إلى الكلمة الفريدة المعبرة ، والإيقاع الموسيقى الذى يجعل من النثر قطعة شعرية بديعة . ولكن موباسان سلك دربا آخر . وإذا كان فلوبير يعد من أعظم كتاب الرواية فى فرنسا بل فى العالم فإن موباسان ـ بالرغم من رواياته الست «حياة» Une Vie ، «بل آمى» Bel Ami ، «مونت أورويل» Mont Oriol ، «بيير وجان» Pierre et Jean «قوى كالموت» Fort comme la Mort «قلبنا») قد اشتهر كرائد القصة القصيرة . لقد ترك أكثر من ثلاثمائة قصة قصيرة ؛ ترجمت إلى معظم لغات العالم ، وتعتبر تراثاً إنسانياً من ناحية ؛ ووثائق صادقة عن الحياة فى فرنسا فى نهاية القرن التاسع عشر من ناحية أخرى . يضاف إلى ذلك أن هذه القصص كانت بمثابة المدرسة لأجيال من كتاب القصة القصيرة .

وهكذا نرى أن هذا الكاتب الكبير الذى تأثر بمن سبقوه ، وتتلمذ على أيديهم ، واعترف بفضلهم عليه ، أثّر بدوره على من كتب القصة القصيرة فى فرنسا والعالم ، بل فى عالمنا العربى بوجه خاص . وإذا كان موضوع التأثير يعتبره البعض موضوعا شائكا ، كى ينفوا تهمة التأثر بالآخرين بقولهم : «نحن جيل بلا أساتذة» ، فإن تأثير الثقافة الغربية بعامة ، والقصة القصيرة الفرنسية ورائدها موباسان بخاصة على نشأة القصة القصيرة العربية لم يعد موضع جدال ؛ فإلى جانب إجماع النقاد والدارسين على ذلك ، نجد أن جيل رواد القصة القصيرة أمثال محمود تيمور ، ويحيى حقى ، ونجيب محفوظ ، ويوسف السباعى ، وإحسان عبد القدوس ، ويوسف إدريس هذا الجيل لا ينكر فضل إدجارآلن بو أو موباسان عليه . ولقد كان محمود تيمور يفخر كل الفخر عندما أطلق عليه النقاد : «موباسان القصة العربية» . إن الانفتاح على العالم الخارجى ، للتعرف على تيارات الفكر العالمى ، واكتشاف الأشكال الأدبية الجديدة ، والتطور المستمر فى التكنيك ، يضفى ثراء على أدبنا العربى ويفتح أمامه الآفاق الرحبة ، آفاق التجديد والتنوير .

ونود ان ندرس فى هذا البحث ، الانفتاح على الثقافة الغربية فى مجال القصة القصيرة ، كى نتتبع تطورها من الشكل التقليدى الموباسانى

إلى ما وصلت إليه من أشكال جديدة على يد جيل ٦٨ ، كما يسمون أنفسهم ، أو أدباء الستينيات ـ وهو المصطلح الذى لاقى انتشارا واسعا ـ من أمثال **جمال الغيطانى** ، **وإبراهيم أصلان** ، **وإدوار الخراط** ، **وبهاء طاهر** ، **ويحيى الطاهر عبد الله** ، **ومجيد طوبيا** ، **وعبد الحكيم قاسم** ، **وصنع الله إبراهيم** . وسنركز فى هذه الدراسة على الشكل فى القصة . صحيح أنه لا يصح ـ فى أى عمل فنى ـ أن نفصل بين الشكل والمضمون ، بوصفهما كلا لا يتجزأ ، فى «بنية العمل الأدبى» . ولكن التطور الذى طرأ على القصة القصيرة أكثر وضوحا على المستوى البنائى والتكنيك القصصى .

وسوف يتناول الجانب التطبيقى لهذه الدراسة قصة لنجيب محفوظ بوصفها نموذجا للشكل التقليدى للقصة ، ثم يتناول نموذجين من جيل الستينيات ، وقد اخترنا اثنين من أفضل من يمثل هذا الجيل وهما : إبراهيم أصلان وإدوار الخراط .

* * *

أولا ـ موباسان والشكل التقليدى للقصة القصيرة :

تتميز قصص موباسان بالشكل الكلاسيكى التقليدى ، أى أننا نجد أن بناءها هو نفس بناء المسرحية الكلاسيكية بأجزائها الثلاث : التمهيد ، والعقدة ، والنهاية Exposition Noeud Dénouement وهو ماكان يسمى أيضا بالبناء الهرمى حيث تقابل قمة الهرم ذروة الحبكة الدرامية أو العقدة التى يتشابك فيها الصراع داخل الأحداث . ولم يأخذ موباسان عن المسرحية الكلاسيكية شكلها فحسب بل نجد ـ فى كل قصصه ورواياته ـ تصويرا دقيقا صادقا للمشاعر الإنسانية بكل تناقضاتها ، تصويرا يتجاوز الزمان والمكان ، مما يجعل هذه القصص ، بما فيها من شمول ، تنتمى إلى التراث الإنسانى .

وأول ما يلفت نظر دارس نشأة القصة القصيرة العربية هو هذا الشكل الموباسانى الذى نجده فى إنتاج جيل رواد القصة القصيرة ، مع ملاحظة أن كل واحد منهم قد أضفى حسه الفنى على ما أخذ من خصائص ، وتميز بأسلوبه الخاص .

ومن نماذج هذا الإنتاج القصصى الرائد قصة نجيب محفوظ «**بذلة الأسير**» ، وهى من أول مجموعة قصصية نشرت له ، عام ١٩٣٨ بعنوان «**همس الجنون**» ، ولكن الطريف أن هذه القصة قد أضيفت إلى طبعة متأخرة لهذه المجموعة ، لأن القصة نفسها نشرت لأول مرة فى مجلة الرسالة فى العدد ٤٤٦ بتاريخ ١٩ / ١ / ١٩٤٢[٣] .

إن «**بذلة الأسير**» قصة قصيرة جدا ، تقع فى أربع صفحات . وإذا كنا نشير إلى هذا القصر الشديد فذلك لأن الإيجاز ـ على عكس ما يقوله البعض عن «قصر النفس» لدى كاتب القصة القصيرة ـ يقترن بثراء المضمون ، ليبرهن على تمكن المؤلف من أدوات التعبير .

والصفحة الأولى من هذه القصة بمثابة التمهيد l'exposition ، أى الجزء الأول فى البناء الهرمى الذى تكلمنا عنه . ويقدم لنا الراوى ـ فيها ـ بطله جحشة ، فنعلم من الجملة الأولى : اسمه ومهنته ومسرح الأحداث : «**كان جحشة بائع السجائر أول السابقين إلى محطة الزقازيق حين اقترب ميعاد قدوم القطار .**» (ص ١٥٦) لقد اختار المؤلف لبطله المتواضع الذى ينتمى إلى طبقة الكادحين المطحونين اسما يربط بينه وبين هذا الحيوان المتواضع المطحون الذى يثير السخرية : الجحش . وهو يبيع السجائر ، أى أن له عملا بسيطا لا يكسب منه سوى قوت يومه ، وذلك فى محطة الزقازيق مسرح أحداث الدراما التى سوف نشهدها . وتخبرنا هذه الجملة الأولى أيضا ـ أن جحشة كان أول من هرع إلى المحطة عند وصول القطار ، مما يدل على أنه رجل يقبل على عمله فى نشاط لافت . إن كل هذه المعلومات تصل إلى المتلقى فى جملة مقتضبة بدأ بها المؤلف قصته . ولكن برغم إقبال «جحشة» على عمله فإنه «**كغالبية الناس برم بحياته ، ساخط على حظه**» (ص ١٥٦) . إنه يتمنى عملا أفضل ، ويتوق إلى حياة أرغد ، فهو يحلم أن يكون سائق سيارة أحد الأغنياء ، وذلك لكى يرقى بمستواه الاجتماعى ، فيلبس لبس «الأفندية» ، ويأكل أكل «البهوات» اللذيذ ، ويقتصر عمله مع سيده على مجرد التنزه والذهاب إلى أماكن اللهو . ولكن ـ إلى جانب هذه الأسباب البديهية ـ هناك أسبابه الخاصة ودواعيه الخفية لإيثاره هذا العمل (ص ١٥٦) : إن جحشة محب ولهان خفق قلبه أمام محاسن «نبوية» ذات العيون السود التى تعمل خادمة عند المأمور . وقد رآها تتبسط فى الحديث مع سائق أحد الأعيان ، بل سمعه يقول لها : «سآتى قريبا ومعى الخاتم» ، فأحس الغيرة تنهشه نهشا موجعا . «**وكان به من عينيها السوداوين أوجاع وأمراض .**» (ص ١٥٦) . وعندما اعترض جحشة طريق نبوية ووعدها أن يأتى هو الآخر ومعه الخاتم نظرت إليه نظرة احتقار قائلة : «**هات لك قبقاب أحسن**» (ص ١٥٦) . وكأن نظرة نبوية إليه هى التى جعلته ينتبه إلى ملابسه الرثة وقدميه الحافيتين الغليظتين . فأدرك ـ عندما رأى نفسه بعينيها ـ أن مظهره هام جدا ، وأن هذا المظهر هو الذى سيقوده إلى قلبها ! وأصبح تغيير المهنة ـ ومن ثم المظهر أقصى أمانى جحشة . وهكذا قدم لنا المؤلف فى هذه الصفحة التمهيدية بطله جحشة بظروفه الاجتماعية والعاطفية ، بتطلعاته وأحلامه ، أى الجوانب الخارجية والداخلية لبطله .

ويبدأ الجزء الثانى فى البناء الدرامى للعقدة **Le Noeud** مع دخول القطار إلى محطة الزقازيق . ويدهش جحشة حين يرى وجوه الركاب ، وكانت وجوها غريبة ، ذليلة ، منكسرة ، وحراسها مسلحين على الأبواب ، ويعلم جحشة أن هذه الوجوه لأسرى إيطاليين يساقون إلى المعتقلات . ويصاب جحشة بخيبة أمل ، إذ كيف يمكن لهؤلاء التعساء أن يشتروا سجائره ؟ ! ولأن هؤلاء الأسرى يعانون من الحرمان الطويل ، ولأنهم «خرمانين» ويحلمون بالحصول على سجائر مهما كانت الوسيلة ، تفتق ذهن أحدهم عن حل بارع : عرض على جحشة سترته مقابل عشر علب سجائر ! ولكن هذه المقايضة لا تتم بسهولة فقد بدأ الصراع بين جشع جحشة ونهم الأسير الإيطالى ورغبته المحمومة فى أن يدخن سيجارة . كل واحد منهما يريد أن يتفوق على الآخر . الأسير يريد أكبر عدد من علب السجائر وجحشة يريد أن يحصل على الجاكتة ـ حلم حياته ـ بأقل خسارة ممكنة . وحيث أن جحشة فى موقف الأقوى فقد

تشدد فى المساومة وأمعن فى إثارة الجندى بالتدخين أمامه فى تلذذ ... وأخيرا ظفر بالجاكتة مقابل علبتين من السجائر . وعندما زرر جحشة «الجاكتة» فى سعادة «**ارتسمت لعينيه صورة نبوية فى ملاءتها اللف فقال متمتما : لو تراني الآن !** » (ص ١٥٨) إن كل أفعال جحشة وأفكاره تتمحور حول نبوية . ولا ينقصه – كى ينال إعجابها – سوى البنطلون الذى يسوى بينه وسائق البيه المتباهي ببذلته الكاملة . وهرع جحشة نحو القطار ، فالوقت يجرى والقطار على وشك المسير ، وظفر بالبنطلون مقابل علبة واحدة من السجائر هذه المرة ، وكاد يطير من الفرحة وهو يرتديه . وتأسف أن هؤلاء الأسرى لا يرتدون الطرابيش ! وعندما بحث عن زبون آخر يحصل منه على حذاء لقدميه الحافيتين سمع صفارة القطار وفهم أنه سوف يتحرك دون أن يظفر بضالته المنشودة .

وهنا ، وقد بلغت الأحاسيس والانفعالات ذروتها (ولا نقول تشابكت الأحداث ، فلا أحداث فى هذه القصة على الإطلاق ، وإنما يدور كل شىء فى داخل الأبطال) نصل إلى النهاية Le Dénouement

يتحرك القطار ، وينظر إليه جحشة بأسى لأنه يأخذ معه حذاء أحلامه . ولكن أحد الحراس يلمح جحشة وهو يمشى مختالا ببذلة الأسير فيأمره أن يصعد فورا » ويهدده ويتوعده ، ولكن جحشة لا يفهم الإنجليزية ولا الإيطالية ، ويبتعد عن الحارس موليا إياه ظهره ، وهو يقلد حركاته فى استهزاء ، فما كان من الحارس إلا أن أطلق عليه النار : – «ودوى عزيف الرصاصة يصم الآذان ، وأعقبتها صرخة ألم وفزع . وتصلب جسم جحشة فى مكانه فسقط الصندوق من يده ، وتناثرت علب السجائر والكبريت . ثم انقلب على وجهه جثة هامدة » (ص ١٥٩) .

هكذا سخر القدر من جحشة : فى بضع دقائق حصل على البذلة التى تحقق أحلامه وتفتح له الطريق إلى قلب نبوية ، وفى ثوان معدودات أضاعت نفس البذلة حياته ومعها كل أحلامه .. ومن هذا التحليل نرى انطباق الشكل التقليدى الموباسانى للقصة القصيرة على هذه القصة وأضف إلى ذلك قاعدة الوحدات الثلاث La règle des trois unités التى تتميز بها المسرحيات الكلاسيكية ؛ فالقصة تدور فى مكان واحد : محطة الزقازيق (وحدة المكان) ولم تستغرق دراما الأحداث سوى خمس عشرة دقيقة يتوقفها القطار فى المحطة (وحدة الزمان) ، أما من حيث وحدة الحدث فالصراع كله صراع أطماع بين جحشة والأسرى الإيطاليين ، صراع بين حرمان جحشة الاجتماعى وحرمان الأسرى الجسدى . ويبدو **جحشة البطل** الظافر الذى يتغلب على الأسرى بدهائه فيصل إلى تحقيق كل مطامعه . ولكن القدر يتغلب على الجميع فى النهاية . ويجسد الكاتب بألفاظه المنتقاة هذه النهاية المأساوية ؛ **فكيف** يمكن لأى قارئ أن ينسى منظر جحشة وقد سقط جثة هامدة على علب السجائر المبعثرة التى كانت سبب سعادته وموته فى آن واحد ؟ ![4]

هذه القصة المشحونة بالأحاسيس لم يكن فيها حوار تقريبا . وليس هناك أى لغة مشتركة بين جحشة والأسرى الإيطاليين ، وإلا لفهم تهديدات الحارس ! واعتمدت القصة أساساً على الإيماءات والإشارات ، ولذلك كانت تصلح ، بهيكلها المسرحى هذا ، نموذجا للتمثيل الصامت «البانتوميم» Pantomime فحولت – فى أول مهرجان عالمى للتليفزيون – إلى تمثيلية صامتة ، وقد نالت ، عن جدارة ، الجائزة الأولى فى هذا المهرجان تحت اسم «المعطف» .

وعلى نمط هذا الشكل التقليدى الموباسانى كتب رواد القصة القصيرة فأبدعوا روائعهم وأثروا الأدب العربى بإنتاج وفير متفرد . ولكن بدأ النقاد فى نهاية الخمسينيات ، وإن كان بعضهم قد بالغ فى التشاؤم ، يعلنون عن أزمة فى الفكر بعامة وتدهور فى القصة القصيرة بخاصة ، وذهب البعض إلى التباكى عليها وكتابة المراثى ! وبات واضحا أن القصة القصيرة فى حاجة إلى دماء جديدة وإلى تغيير فى الأشكال وتطوير فى التكنيك . وبدأ كتابنا الكبار أمثال نجيب محفوظ ويوسف إدريس ويوسف الشارونى فى تجديد وسائل تعبيرهم ، كى يواكبوا التطورات العالمية . ولقد أثر هذا الجيل من الكتاب فى جيل كتاب الستينيات ، كما نجد فى إنتاجهم جميعا أصداء لما ورد عليهم من الغرب من مؤثرات .

* * *

ثانيا – جيل الستينيات والرواية الجديدة Le Nouveau Roman

إن دارس الأدب المقارن يستوقفه التآلف الفكرى والروحى والتقارب الثقافى والحسى اللذين يربطان بين الكتاب والفنانين بغض النظر عن لغتهم وقوميتهم . إذ حين يعيش المثقف والفنان الأزمات ، وحين يرى من حوله تصدع الأبنية الثقافية والاجتماعية ، وانهيار القيم وانقلاب المعايير ، يشعر أن عليه أن يكون وجدان أمته ، فلا يعبر عن ذاته فحسب بل عن الجماعة التى ينتمى إليها ، وهذا فى أى مكان وأى زمان .

فالمضمون واحد إذن ، لأن الأفكار والمشاعر الإنسانية واحدة تقريبا ، يعيشها الكاتب سواء أكان اسمه نجيب محفوظ ، أو كامو ، أو يوسف إدريس ، أو كافكا ، أو إحسان عبد القدوس ، أو هيمنجواى . لذلك فأثر الغرب يلفت النظر ، خصوصا على مستوى الشكل وأدوات التعبير .

إن أبحاثا نقدية ممتازة ومتعمقة درست أثر كامو وكافكا على كتابنا بعامة وعلى كتاب جيل الستينيات بخاصة . ويقابلنا أخوة لميرسو Meursault – بطل «الغريب» فى كثير من القصص القصيرة ، وإن تعددت أوجههم أو تنوعت أساليب تقديمهم . يعبر «ميرسو» فى كل الأحوال عن اغتراب المثقف وعزلته داخل مجتمعه ورفضه لهذا المجتمع الذى يسوده العبث . ويرى النقاد فى فرنسا أن كامو Camus قد تأثر – بدوره – فى رواياته بكبار الروائيين الأمريكيين من أمثال هيمنجواى Hemingway وفوكنر Faulkner وشتاينبك Stienbeck فأخذ عنهم التكنيك القصصى الجديد .[5] كما أن مشاهد القضية فى رواية «الغريب» L'Etranger تحمل أصداء من رائعة كافكا «القضية» . Le Procès

ولكنا نود ، فى هذه الدراسة ، أن نترك أثر كامو وكافكا والكتاب الأمريكيين لنتتبع أثر الجيل الذى يليهم من كتاب الرواية الجديدة فى فرنسا **Le Nouveau Roman** على جيل الستينيات فى العالم العربى .

وبادئ ذى بدء نلاحظ أن هذا الجيل من الكتاب يطلق على نفسه «جيل ٦٨» ، وفى هذا إشارة واضحة إلى مأساة ٦٧ التى عاشها كتاب هذا الجيل ، ومعظمهم فى شرخ الشباب ، فزلزلت كيانهم وأعطتهم ـ وهم فى أشد حالات اليأس والإحباط ـ العزيمة على مواصلة المسيرة والمشاركة فى معركة التحرير والبناء . إذ لم تعد الحياة بعد ٦٧ كالحياة قبل ٦٧ فى العالم العربى بعامة وفى مصر بخاصة . لقد أخذ هذا الجيل على عاتقه أن يعبر عن مرارة الشباب وضياعه فى الحاضر ، وعن تطلعه وأحلامه فى المستقبل ، وعن إصراره على تغيير الواقع الأليم وتجاوز التجربة المريرة [٦]

وأعلن هذا الجيل من الكتاب الثورة على كل ما هو تقليدى وكلاسيكى . وتأكد «الشعر الحر» ومضى إلى الأمام رافضا كل القيود التى تكبل الشاعر ، وأضيفت إلى الأسماء اللامعة ، مثل صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى ، أسماء أخرى مثل أمل دنقل ومحمد إبراهيم أبو سنة وفاروق جويدة وغيرهم .. وقابلت هذه الثورة فى الشعر ثورة أخرى فى القصة القصيرة عدها النقاد ـ الذين كانوا قد نعوها ـ بعثا جديدا ...

وقبل أن ندرس إلى أى مدى تأثر كتاب القصة القصيرة العربية بـ«الرواية الجديدة» **Le Nouveau Roman** فلنستعرض معا ملامحها وملابسات ظهورها فى فرنسا .

ظهرت الرواية الجديدة فى فرنسا خلال الخمسينيات . ومن أول الروايات التى تنتمى إلى هذه الحركة الأدبية رواية المحاولات **Les Gommes** التى كتبها آلان روب جرييه **Alain Robbe Grillet**

وقد ظهرت عام ١٩٥٣ . وفى نفس العام أصدرت ناتالى ساروت **Nathalie Sarraute** «مارترو» **Martereau** وفى العام التالى ١٩٥٤ صدر لميشيل بوتور **Michel Butor** «ممر ميلانو» **Passage de Milan** وفى ١٩٥٥ صدر لروب جرييه **Robbe Grillet** رواية «البصاص» **Le Voyeur**

وفى عام ١٩٥٦ صدر لبوتور «الجدول» **L'Emploi du Temps** . وقد نال فى عام ١٩٥٧ جائزة «رنودوه» **Renaudot** عن روايته الشهيرة **La modification** «التحول» وصدر لروب جرييه **Robbe-Grillet** فى نفس السنة رواية **la Jalousie** «الغيرة» وقد أصدرت ناتالى ساروت «القبة السماوية» **le Planétarium** عام ١٩٥٩ . ونلاحظ من هذه التواريخ أن أثر هذه الحركة الأدبية قد وصل إلى مصر بعد حوالى عشر سنوات . وهذا ما يحدث دائما فى تاريخ الأدب . إذ تثبت أى ثورة أدبية أقدامها فى بلدها أولا قبل أن يصل أثرها إلى الخارج . وقد ضمن هؤلاء الكتاب فى كتاباتهم النقدية ثورتهم على الرواية وإصرارهم على التغيير بعد أن أصبح هذا التغيير حاجة ملحة وليس مجرد رغبة فى ابتكار أشكال جديدة .

ولقد شمل هذا التغيير كل المستويات . فالكتاب الجدد يرفضون البناء التقليدى للرواية وتسلسلها الزمنى الذى يتمشى مع أزمة تندلع فى نفس الشخصية المحورية حتى انفراج الأزمة أو موت البطل . وأصبح بناء الرواية «سيمفونيا» ، بمعنى أن أجزاءها تتداخل مثل تيمات السيمفونية ، ويتشابك فيها الماضى والحاضر والمستقبل فى ضفيرة محكمة بحيث لا يعرف القارئ إلى أين تحمله الأحداث . وكثيرا ما يختلط عليه الأمر ، فالكاتب يتعمد أن يصحبه فى هذا التيه ويتركه يتحسس طريقه وحده . والروائيون الجدد يرفضون الشخصيات ، لأن عالمهم يعطى الأولوية للأشياء . ولأن هذه المدرسة تسمى نفسها مدرسة النظرة **Ecole du regard** فإن الكتاب يصورون «الأشياء» تصويرا موضوعيا ، يكاد يكون فوتوغرافيا . لا يغفل أدق التفاصيل ، تصويرا يضفى على هذه الأشياء حضورا يفوق حضور الشخصيات التى تبدو باهتة ، لا روح فيها . وحين تتلاشى أهمية الفرد وتطغى الأشياء على الواقع يصبح هذا الواقع غير إنسانى ، وكثيرا ما لا يهتم الكاتب أن يعطى لشخصياته أسماء . وللتعبير عن هذا الواقع الخالى من الانفعالات يتحتم أن يستخدم الروائى أسلوبا تقريريا خاليا من أى انفعال وأى نبض ، وأن ينتقى ـ من اللغة ـ الألفاظ البعيدة عن الأشكال البلاغية ، وعن الصفات وعن الأفعال التى تنم عن المشاعر .

وتحدث الرواية الجديدة ـ أيضا ـ إنقلابا فى العلاقة بين القارئ والكاتب ، وبعد أن كان القارئ يحاول أن يجد ذاته فى شخصيات الرواية أصبح عليه ـ بعد أن فقدت هذه الشخصيات أهميتها بل كيانها ـ أن يجد ذاته فى الروائى نفسه ، وأن يشاركه فى عمله الخلاق . ويقول روب جرييه فى هذا الصدد : «يعلن المؤلف اليوم حاجته الماسة لأن يشاركه القارئ مشاركة فعلية ، واعية وخلاقة ، إنه يطلب منه أن يشترك فى عملية الخلق ، أن يخترع بدوره العمل الأدبى والعالم وأن يتعلم ، هكذا ، أن يخترع حياته الخاصة» . أما ميشيل بوتور **Butor** فيقول فى كتابه النقدى : الرواية كبحث **Le Roman comme recherche**

«إن الرواية الجديدة ليست نظرية ولكنها بحث» ، فهى عملية تنقيب واستكشاف للمجهول .

ونكتفى بهذا التقديم الموجز لأهم ملامح الرواية الجديدة فى فرنسا كى نستعرض ـ فى الجزء التطبيقى من هذه الدراسة ـ أثرها فى إنتاج جيل الستينيات من كتاب القصة القصيرة .

(أ) «التحرر من العطش» لإبراهيم أصلان :

قبل أن ندرس قصة التحرر من العطش ـ التى صدرت فى مجموعة إبراهيم أصلان القصصية «**بحيرة المساء**» **عام ١٩٧١** عن الهيئة العامة للكتاب ـ نود أن نتجول فى عالمه لنتعرف على الملامح العامة لهذا العالم الغريب ، الذى يبدو غير واقعى لبعده عن الحياة الروتينية اليومية . إننا نعيش ـ فى هذا العالم ـ واقعا كابوسيا كله معاناة ، تتكرر فيه الأحداث فى رتابة تثير الملل ، وكأن الزمن قد توقف (الساعة متوقفة ـ مثلا ـ فى قصتى «**الرغبة فى البكاء**» و«**الملهى القديم**» وانحسرت الحياة ومعها

حرارة الأحاسيس واضطرام العواطف . وما أقل تغير الديكور فى هذه المجموعة ، إذ نحن – فى أغلب الأحيان – فى أرض خراب جرداء (وكأنها ترمز إلى العدم) أو فى مقهى فى حى شعبى صفت مناضده القذرة على الرصيف ، أو فى شارع ضيق ملئ بالتراب حيث يتجاذب صديقان أطراف الحديث ، بجوار ما تبقى من آثار ملهى قديم ، أو فى حجرة على سطح أحد المنازل .

أما الشخصيات التى تعيش فى هذا العالم الذى لا روح فيه فهى مجرد أنماط لا وزن لها ولا أهمية . إن الكاتب لا يعطيها أسماء ، تماما كما نجد فى الرواية الجديدة Le N. Roman وأحيانا يفرق بينها على أساس مظهرها الخارجى : فنرى النحيل فى مواجهة السمين ، مثلا ، ويلفت الكاتب نظر القارئ إلى الجانب الجسدى للشخصية متعمدا أن لا يعطى أهمية للجانب السيكولوجى . وشخصيات إبراهيم أصلان سأمت الحياة ، تضيق بكل ما فيها من تعاسة ورتابة وعبث . وهى لا تتعدى بعض النماذج المتكررة ، فمنها الراوى ، وهو شخص يصور لنا ، بموضوعية ، ما تقع عليه عينه دون انفعال ، بعد أن وصل إلى حالة من اليأس واللامبالاة . وهناك شخصية المجنون ، الذى يبدو فى منتهى الرزانة والكياسة ، ويستمع بأدب إلى محدثه حتى تصدر منه فى نهاية القصة حركة غير متوقعة تكشف عن هذا الجنون ، كأن يتجرد من ملابسه فجأة ! ويمكن تفسير هذه الرغبة فى التعرى بأنها صيغة من الرفض لهذا العالم القاتم والاحتجاج على الواقع المرير ، كما أنها تكشف عن الحاجة إلى الرجوع إلى رحم الأم حيث الحنان والدفء ، وهو ما نفتقده فى هذا العالم القاسى . وأحيانا أخرى يأخذ رفض الواقع والاحتجاج عليه صيغة الانتحار ، كما حدث للتاجر العجوز عم مرزوق داخل دكانه (فى قصة «النوم فى الداخل») . ولأن هذه الشخصيات مجرد نماذج نمطية نلتقى بها دائما فقد أخذ بعض النقاد على إبراهيم أصلان أن كل كتاباته تكاد تكون قصة واحدة كبيرة ، تتكرر فيها الأحداث ، وتتردد فيها التيمات داخل نفس العالم القاتم . ولكن هذا حال كبار الكتاب المعاصرين فى فرنسا ، ونسوق – هنا – بعض ما قالوه عن كتاباتهم . يقول **جان كيرول** Jean Cyrol : **«إن الروائيين لا ينتهون من إعادة كتابة أول رواية لهم»** .(٧) وجان كيرول روائى معاصر ، ما يزال حيا ، تأثر بأهوال الحرب العالمية الثانية التى ذاق فيها الحياة فى معتقلات النازى ، حيث يفقد الإنسان آدميته ويعيش كالميت الحى . إن هذه الفترة العصيبة التى عاد بعدها كيرول إلى الحياة ، مثل **ألعازر** ، قد تركت أثرا غائرا فى حياته ومؤلفاته ، حيث تتردد نفس التيمات فى إصرار . أما Butor فهو يؤكد **«عندما أستعرض الكتب التى سبق أن ألفتها يخيل إلىّ أنها تكاد تكون متشابهة .»**(٨) وإن دل هذا على شىء فهو يدل على أن الكاتب لا يمكنه – أحيانا – أن يتحرر من أفكار تؤرقه وتسيطر عليه ، مما يؤكد الأثر الذى يتركه فى النفوس . وهذا – دون شك – الانطباع لدى قراءة إبراهيم أصلان .

وإذا كانت الشخصيات فى عالم أصلان مجرد أنماط تتكرر ، فالأهمية الأولى تكون للأشياء ، كما رأينا عند كتاب الرواية الجديدة . إن المؤلف يصف لنا الأشياء والعالم الخارجى وصفا دقيقا . ويلتقط تفاصيل الأشياء كما تلتقطها عدسة الفوتوغرافيا الباردة ، وهو يستعمل – فى هذا الوصف المحايد الذى لاحرارة فيه – لغة هادئة باردة وأسلوبا تقريريا علميا ، فيختار ألفاظا مجردة من أى عواطف أو أى حياة . وقد استوقفنا فى قصة **«المستأجر»** هذا الوصف لليد ، وهى يد إحدى الشخصيات ، ولكنه يصفها كشىء منفصل عنه تماما :

«رأيتها وهى ملقاة أمامى محمرة على السطح الخشبى الداكن . وقد غطتها الخطوط الخفيفة المتشابكة . قربت وجهى منها . كانت الأصابع مرتفعة ومائلة إلى ناحيتى ، وكانت تلقى بظلال منحرفة على باطن اليد الموضوعة . وفى الجانب القريب منى ، عند الرسغ ، كان عدد من الأوردة الرفيعة الزرقاء يتقاطع فوق شريان منتفخ قليلا ، بعد أن ثبت عينى لاحظت أن هذا الشريان كان ينبض فى انتظام ويحرك بداية الخط العميق . تتبعت هذا الخط العميق المزدوج كان يقسم راحة اليد المحمرة ويتقدم منحرفا إلى الناحية اليسرى ، وينتهى فى ذلك المكان الموجود بين الأصبع القصيرة الوحيدة وتلك الأصبع الأخرى القريبة من بقية الأصابع الطويلة . تراجعت على مقعدى وأنا مازلت أراها ولكنها ابتعدت عن مكانها ومالت إلى ناحية» .

ونلاحظ فى هذا الوصف الدقيق أن أصلان – أو البطل القاص – لا يقول أبدا «يدى» ، أو «أصابعى» ، بل يتكلم كأنه عالم ينظر إلى يد غريبة عنه تحت الميكروسكوب : قربت وجهى منها .. ثبتُّ عينى .. فيخيل للقارئ أنه أمام صفحة من كتب التشريح ! وهذا الوصف الدقيق الموضوعى الخالى من أى أحاسيس يذكرنا بالمحاولات التى يصف لنا فيها **روب جرييه** Robbe Grillet قطعة من الطماطم فى روايته Les Gommes أو إحدى الحشرات فى رواية **«الغيرة»** La Jalousie

ونتوقف – فى جولتنا فى عالم أصلان – عند قصة «التحرر من العطش» . وهى من أجود ما كتب ، وفيها نجد معظم ملامح عالمه . وتأخذنا القصة إلى حجرة صغيرة متواضعة ، أغلب ما فيها قديم قذر . وتجعلنا دقة الوصف نعيش داخل هذه الحجرة ، بل نرى ما تقع عليه عينا البطل خارجها :

«أخيرا توقف الشاب بالحجرة التى تطل على الطريق . وكانت هذه الحجرة التى تطل على الطريق بها ثلاث كنبات وفى أحد أركانها مكتب قديم تعلوه مرآة مستطيلة ، وعليه مجموعة من الكتب وكمية من المجلات ومطفأة ممتلئة بأعقاب السجائر . تناول كتابا وجلس على الكنبة الموجودة تحت النافذة ... على قاعدة النافذة كان هناك مشط أصفر اللون وكوب من الزجاج فى قاعه كمية داكنة من الشاى . وضع الكتاب بجوار الكوب وتطلع إلى الخارج . فى الجانب الآخر من الطريق الضيق كان هناك محل بابه الخشبى مفتوح . وكلب صغير فى المكان الموحل تحت الثلاجة الباهتة الموضوعة بجوار مدخل ذلك المحل . قبض الشاب على الكتاب وهبط من على الكنبة واتجه ناحية المكتب القديم . وضع الكتاب وتناول مجلة مصورة بدأ يتأمل غلافها . وارتفعت دقات خفيفة

على الباب الخارجى ، **ترك المجلة وخرج إلى الصالة . كانت الصالة مظلمة وبها منضدة معدنية صدئة وعدد من المقاعد القديمة ودولاب »** .

ويلفت نظرنا ـ فى أسلوب أصلان ـ التكرار ، خصوصا تكرار الصفات التى تعطينا انطباعا بأن كل شىء فى الحجرة وخارجها رثّ متهالك . وتتردد الصفة **«قديم»** ثلاث مرات فى بضعة أسطر ، والمنضدة المعدنية **«صدئة»** ، والمطفأة ممتلئة بأعقاب السجائر ، وفى قاع الكوب بقايا من الشاى الداكن ، أما خارج الحجرة فى هذا الزقاق الضيق ، فالمكان **«موحل»** تحت الثلاجة ، وهى **«باهتة»** اللون ، أى قديمة مثل كل الأشياء التى تحيط بالبطل . ولأن هناك ـ دائما ـ «نوعا من الانسجام بين البطل والبيئة التى حوله فمن الممكن أن نتوقع ما ستكون عليه نفسية الشخص الذى يعيش فى هذا الجو القاتم . ونحن نتعرف على البطل من خلال الحوار المقتضب الذى دار بينه وبين الفتاة التى تطرق بابه فجأة . ونعلم أنها صديقة زميله فى المسكن «سيد» وهذه الشخصية ، التى يعطيها المؤلف اسما ، على غير عادته فى أغلب القصص ، لن تظهر حتى نهاية القصة ، ولكنها شخصية لها كثافة حضور بالرغم من غيابها ! ونحن نرى أنها على نقيض شخصية البطل على خط مستقيم . والجدير بالذكر أن شخصية الفتاة تبدو كأنها لا وزن لها وحدها ، فهى تصنع مع شخصية سيد شخصيتين متكاملتين ، لهما نفس الملامح ، ويعيشان نفس الحياة الاجتماعية المتحررة ، وكأنهما وحدة سيكولوجية ـ إذا جاز التعبير ـ تقابل شخصية البطل وتوازيها .

والبطل ـ من ناحية ـ شخص قلق ، منطو على نفسه ، خجول ، لا يحب أن يختلط بالآخرين ، ضجر بحياته ، حزين . إنه لا يخرج من البيت لأنه يكره المجتمعات ، ولا ينام من فرط القلق . ومن ناحية أخرى نجد سيد وفتاته ، وهما مقبلان على الحياة وعلى المتعة ، يمارسان الجنس ، (والفتاة تشك فى استقامة سيد أثناء غيابها) ، ويذهبان إلى المسرح والسينما ، ويحبان الاختلاط بالناس ، ويعيشان حياة طبيعية ... ولكن البطل يعترض : **«لماذا تكون الطريقة التى يعيش بها سيد هى الطريقة الطبيعية ؟»** لماذا لا تكون حياته هى الطبيعية وطريقه هو المستقيم ؟ لماذا لا يكون هو على صواب وسيد وفتاته على خطأ ؟! من الذى يحكم بالخطأ والصواب ؟

وأسئلة البطل أسئلة وجيهة تشير إلى أن كل شىء نسبى وأن لكل رؤيته ولكل حقيقته **Chacun Sa Vérité** إذا استعرنا عنوان مسرحية مشهورة لبيراندلو **Pirandello** ويؤكد البطل للفتاة : **«أعتقد أنى لست الوحيد الذى يفعل ذلك»** . أى أنه يمثل جيلا بأثره ، يمثل الرافضين للواقع المرير والساخطين على الحياة ، جيلا يشعر بالإحباط وفقد الرغبة فى الحياة . إنه يفكر كثيرا ولكنه لا يعمل من أجل تغيير واقعه . وعندما تسأله الفتاة : **«ماذا كنت تفعل قبل أن أحضر ؟»** يكون الرد : «كنت قاعدا على الكنبة .» أى كان جالسا دون أن يقوم بأى عمل على الإطلاق ، ولا حتى مطالعة الكتاب الذى اكتفى بتقليب صفحاته ، ولا المجلة التى تأمل غلافها ثم تركها جانبا ... وهكذا يشجب المؤلف ، بطريق غير مباشر ، السلبية التى تكتفى بالرفض ولا تقوم بخطوة إيجابية من أجل التغيير والبناء .

وإذا كان الكاتب وضع النقائض وجها لوجه على مستوى الشخصيات فهناك تناقض واضح أيضا بين عالم القاهرة وعالم قليوب . إن «سيد» وفتاته يحبان حياة القاهرة المليئة بالزحام والصخب والمحلات (الشيك) حيث «لا تعرف أحدًا ولا أحد يعرفك . يكفى أن وقتك يضيع فيها دون أن تشعر .» ، أما فى قليوب فأنت «تعرفين الناس وكلهم يعرفونك وأى شىء يحدث يصبح عندك علم به ولا يضيع وقتك دون أن تشعرى .» ونلاحظ أن التوازى بين الحياة فى القاهرة والحياة فى قليوب يكاد يكون تاما ، ولكن أى حياة أفضل ؟! مرة أخرى ، كل شىء نسبى . وكنا نتصور أن البطل يفضل العيش فى مدينة لا يعرفه فيها أحد ، مادام يضيق بالناس ، ولا يبالى بأى شىء . فلماذا يهتم بأن يكون على علم بالأحداث والوقت لا وزن له عنده سواء ضاع أم لا ؟! إن ذلك كله يكشف عن تناقض داخلى عند البطل الذى لا يعلم ماذا يريد بالضبط ، مثل أى واحد فينا .

أما الفتاة فتقصد أن الحياة فى القاهرة مسلية بينما الحياة فى قليوب ملل كلها وإن كانت ثمة أشياء تحدث فيها من وقت لآخر لكسر الجمود والرتابة . وهنا تحكى الفتاة للبطل قصة هذا المجنون الذى كان يقف عاريا فى خندق حفره بنفسه كى يحرس المدينة ، ويحذر الناس من الأخطار التى تهددهم وقد أتى بطفل يتيم كى يساعده فى المراقبة ، ووعده أن يعطيه قطعة من الحلوى ، كلما أخبره عن أى خطر يراه ، ولكن هذا الطفل ـ كى يحصل على كمية كبيرة من الحلوى ـ أخذ يبالغ فى وصفه قائلا إن البلد مهدد بهجوم شامل ، فمات الرجل المسكين من شدة الرعب . ولم يعلق الشاب على قصة الفتاة ولم يبد أى انفعال ولكن شحب وجهه عندما قالت : **«الشىء المدهش أننى كنت أراه كثيرا ولم أكن أتصور أبدا أن يفعل ذلك .»** وعندما همت بالانصراف استوقفها لحظة وخرج مسرعا من الحجرة ، وعاد وقد تجرد من كل ثيابه ، عاريا كما ولدته أمه ، ثم جلس على الكنبة صامتا و**«عيناه خاليتان من كل تعبير .»**

للمرة الثانية تفاجأ الفتاة ـ والقارئ معها ـ أن من كانت تظنه شخصا رزينا ناقشها بكل كياسة ومنطقية ، مقارنا بين القاهرة قليوب ، مجنون هو الآخر ! إن الصدمة أوقع لأنها غير متوقعة ، خصوصا أننا نرى الشاب ـ فى أول القصة يخفى ساقيه العاريتين عندما ذهب ليفتح الباب ، وعندما دخلت الفتاة هرع إلى حجرة نومه كى يرتدى بيجامة ، أى أحس بالحاجة إلى ستر نفسه أمامها . إن المفارقة واضحة بين ما كان يبدو عليه البطل وبين ما نكتشفه فى نهاية القصة . فأين حقيقة البطل ثم ما الحقيقة ؟! لقد جعلنا إبراهيم أصلان نشك فى كل شىء ورأينا طوال القصة التناقض والنسبية . إن البطل يعبر ـ بالتخلص من ثيابه ـ عن احتجاجه ورفضه لواقعه كما أنه يحتمى فى الجنون ، الذى يمثل نوعا من الهروب إلى عالم أفضل ، عالم الخيال والحلم .

إن إنسان إبراهيم أصلان يهرب من الواقع الكابوسى إلى عالم يمكن أن يحقق فيه ما يصبو إليه . وهو ـ حين يرفض الواقع بما فيه من عبث

وزيف وقهر ـ يعبر عن إيمانه بأن الغد المشرق الذى يحلم به آت . إننا لا نرى تحقيق الحلم بل الجهود المبذولة من أجل التغيير . قد يكتب الفشل لهذه الجهود ولكن على البطل أن يقاوم مهما كانت النتائج ، مثل سيزيف Sisyphe البطل الأسطورى الذى كان يقاوم وهو يعلم مقدما أن لا جدوى من عمله ، ولكنه لم يفقد الأمل ، لأن هذا العمل ـ مهما كان عبثيا ومهما كانت عواقبه ـ تأكيد لإنسانيته وتأكيد للمعنى فى حياته . ويكتب كامو عن Sisyphe قائلا «إن النضال من أجل الوصول إلى القمة يكفى ، فى حد ذاته ، كى يملأ قلب الإنسان . يجب أن نتخيل سيزيف Sisyphe سعيدا »[9]

ولايقول لنا إبراهيم أصلان كيف يمكن لأبطاله أن يصلوا إلى القمة وإلى تحقيق أحلامهم . وهو يتعمد ذلك لأنه يوافق ـ ضمنا ـ ناتالى ساروت Nathalie Sarraute فى «أن دور الكاتب هو أن لا يطمئن القارئ بوصف الدواء والحلول السهلة ولكن ـ على العكس ـ أن يقلقه ، فيجعله يضع لنفسه التساؤل دون أن يجد الجواب الأكيد . »[10] إن على كل قارئ فى هذا النوع من الكتابة ـ أن يجد طريقه والحل المناسب له .

(ب) «فى الشوارع» لإدوارد الخراط :

عندما أصدر إدوار الخراط أول مجموعة قصصية له ، وهى **«حيطان عالية» ، ١٩٥٩** ، استقبلها النقاد بحماس بالغ ، لأنه كان يقدم تجربة فنية جديدة وكان لأسلوبه مذاق متفرد . ويقول إدوار الخراط للناقد صبرى حافظ عن هذه المجموعة إنه قدم فيها «قضية وحدة الإنسان أو وحشة الإنسان» ، ويعنى بذلك وحشة الإنسان أمام نفسه «ووحشته ووحدته فى المجتمع وبين الناس ثم وحدته فى هذا الكون ، فى هذا العالم الصخرى الصموت الذى لم يصنع له ، ولم يصنع كى يستجيب لرغباته ونزوعاته وأشواقه»[11] أما مجموعته الثانية **«ساعات الكبرياء»** ـ التى أصدرها عام ١٩٧٢ ونال عنها جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٧٣ ـ فتنقلنا إلى عالم عبثى يصارع فيه الإنسان القهر والموت صراعا ضاريا ، وهو يعلم أنه لن يتغلب على هذا العدو الساخر ، ولكنه لا يتراجع ولا يتوانى .

وتحتل قصة «فى الشوارع» مكانة متميزة فى هذه المجموعة . ونحن نتفق تماما مع الأستاذ بدر الديب حين يقول ـ فى دراسته القيمة لهذه القصة الأخيرة فى المجموعة : «

«تفرض عليك القصة شعورًا بأنها "كلمة أخيرة" ، خطيرة يعرض فيها الفنان نفسه ويتعرض بها كما لم يفعل من قبل فى مجموعة "الساعات" بل هو يذكر اسمه فى آخرها وكأنما هو يريد أن يوقع على لوحة تمت ... إن هذه القصة واحدة من أروع شواهد التعبير فى أدبنا عن الوقفة الميتافيزيقية أمام الموت ـ بأى معنى ـ الذى يفترس الحياة كالوحش . وأصبحت القصة ، فى الآن نفسه ، كما قلت ، تكليلا لتجارب القصص السابقة وتأكيدا لها وكأنها التصور الكلى الذى يعقب الشواهد ، أو المفهوم المجرد الذى تندرج تحته جزئيات التجارب فى ساعات الكبرياء...»[12]

إذا كانت رواية الغريب لكامو تبدأ بجملة مقتضبة لا يمكن أن ينساها أى قارئ : «اليوم ماتت أمى . أو ربما تكون ماتت أمس ، لست أدرى» ، فإن أول جملة فى قصة «فى الشوارع» تترك إنطباعا لا يمحى : **«كانت العينان اللتان تنظران إليه قاسيتين ، معاديتين ، يعرفهما طول عمره . تواجهانه ، بصمت ، من غير لغة . ولا يريد أن يرد عليهما» (ص ٨٦)** ويأتى الغموض فى هذه الجملة من أننا لا نعلم هوية العينين القاسيتين وصاحبهما ؟ ولا نعلم من يواجه من فى صمت ؟ هل هو البطل ؟ ومن هذا الذى ينظر إليه بهذه الشراسة ؟ ونجد حل اللغز فى الجملة التالية : إن البطل ـ الذى لا يعطيه الكاتب اسما كمعظم أبطاله ، والذى يشير إليه طوال القصة بضمير الغائب ـ يحلق ذقنه أمام المرآة وهاتان العينان هما عيناه هو . إن هذه المواجهة الصامتة ، فى المرآة ، هى أول مواجهة للبطل مع نفسه .

تبدأ القصة وكأنها قصة بوليسية على طريقة روب جرييه Robbe Grillet لقد سمع البطل أن فى المدينة وحشا أو قاتلا مجهولا ينطلق فى الشوارع مهاجما المارة . ويعانى البطل القلق . ولكنه لا يريد أن يستسلم له بل يحاربه بالأمل ، بأمل أن لن يحدث شىء له ولأولاده . وفى هذه الصفحة الأولى تحليل صادق لمشاعر إنسان يسمع عن خطر يهدد الآخرين ، ولكنه لا يهتم به ، لأنه مازال فى أمان . ويحاول البطل أن يوهم نفسه بأن كل ما يقال عن الوحش مجرد إشاعات ، لأن الجهات الرسمية ، كالإذاعة والتليفزيون ، لم تؤكدها . وهو يبحث عن كل الدلالات التى يمكن أن تبعث فى نفسه الطمأنينة : إن سلطات الأمن تطارد الوحش ، ثم إنه ـ شخصيا ـ لم يره ، وكأن عدم الرؤية يلغى وجوده . والبطل ـ هنا ـ كالنعامة تخفى رأسها فى الرمال حتى لاترى الخطر الذى يهددها . وعلى أى حال لوفرضنا أن هناك وحشا فعلا فالأمر لا يعنيه ، لأن الوحش يهاجم الآخرين ! وهكذا يعبر الكاتب عن أنانية المرء حين يشعر أنه وأسرته فى أمان ، فلا يبالى بالآخرين ، كما يندد بسلبية الناس وقسوة أحكامهم على ضحايا الوحش ، مادامت المصيبة لم تلحق بهم : **«هم يستحقون ما وقع لهم على أى حال ـ إن كان قد وقع لهم شىء . لماذا يتصدون له ؟ لماذا يخرجون إليه ؟ ما لهم هم ؟ فإذا كانوا قد ذهبوا إليه ، فى سكنه ، عمدًا أو عن غفلة ، فلعلهم كانوا قد حسبوا حسابهم ، من الأول . ونالوا جزاءهم على كل حال» . (ص ٨٧)** أما الضحايا فهم يخفون بكبرياء ما قد أصابهم لأنهم يرفضون أن يثيروا الرثاء ...

وإلى جانب هذا التحليل الصادق للنفس البشرية ، وهذا التصوير الداخلى للإنسان ، يصف لنا الكاتب العالم الخارجى ، الشوارع التى ينطلق فيها الوحش ويصفها وصفا مفصلا يشمل أدق الجزئيات ، أعنى وصفا يجعلنا نؤكد أن الشوارع ـ فى هذه القصة ـ ترمز إلى الحياة بصخبها وضجيجها ، بكل ما فيها من تناقضات وتنافر ، وصفا يخاطب كل حواسنا :

«ماذا يمكن أن يحدث ـ على أى حال ـ فى الشوارع الصيفية الضيقة الغاصة المحرقة المتراكبة بالحر والزحمة ؟ بين الأتوبيسات المتوحشة الثقيلة الهاجمة ، والبيوت القديمة جففتها الشمس واغبرت بتراب خفى

عنيد صفحات وجوهها الذابلة المتساقطة الجلود ؟ بين مواكب الناس المدومة المختلطة المتشابكة التى لا تنتهى بالجلاليب والقفاطين والفساتين والملايات والبنطلونات والبلوزات ، بالجزم والبلغ والصنادل والأقدام الحافية أمام الدكاكين المفتوحة وسيارات النقل الضخمة المشعثة الحمولة ، بين عساكر المرور بعصيهم القصيرة ووجوههم السوداء الغارقة فى الملل والعرق ، على الأسفلت المشقق ، وجزر البلاط الضيقة الشريطية وسط الشوارع ، والخضرة المصفرة الساقطة ، وأوراق الصحف والنفايات المتطايرة وأكوام التراب الصغيرة ، بين أكشاك السجاير والبضائع المستوردة ، والكتب والمجلات الملقاة على الرصيف ، بين الأنوار والصفافير والسيارات اللامعة ، والتاكسيات المكسرة ، والعربات الكارو والترامبوايات وعربات الفاكهة والفجل والجزر ؟ ماذا يمكن أن يكون قد حدث لهم ، أن يكون قد فعل بهم ، فى الشوارع ، وفى وقدة الشمس العارية البذيئة وفوانيس النور وإعلانات النيون ؟ » (ص ٨٧) .

نجد ـ فى هذه الصفحة ـ الحياة مكثفة ، صورة مصغرة للعالم un microcosme بكل طبقاته ، بأزيائه المختلفة واهتماماته المتباينة . وتختلط الأضواء والأنوار بالصفافير و« الكلاكسات » ونرى العربات الكارو إزاء السيارات اللامعة . وعلى مستوى الكتابة ، يلفت نظرنا جمل إدوار الخراط الطويلة التى تذكرنا بجمل **بروست** Proust أو **بوتور** Butor ، وهى جمل مرنة تتلوى وتتلون وتأخذ القارئ فى منحنيات ودوامات تصيبه باللهاث . ونلاحظ استعمال الفنان للصفات المتعددة لنفس الموصوف ، إذ تصحب كلمة الشوارع ـ مثلا ـ خمس صفات ، لكل واحدة دلالتها المختلفة عن الأخرى . وفى أحيان أخرى تعبر هذه الصفات عن معان مترادفة حين يقول مثلا : « الأتوبيسات المتوحشة الثقيلة الهاجمة » حيث تبدو « الأتوبيسات » أشبه بحيوانات ضخمة مفترسة .

وتتميز قصة « **فى الشوارع** » من حيث الشكل المعمارى ، بحركة دائرية ، إذ يغادر البطل بيته ـ فى أول القصة ـ ليبحث عن الوحش فى المدينة ، وفى نهاية القصة ـ وهى أيضا نهاية رحلة البحث La quête التى استغرقت النهار بطوله منذ الصباح الباكر حتى « آخر نور السماء » ـ نرى البطل على طريق العودة إلى البيت ، وإن كان مايزال يبدو بعيدا ...

البيت ‏ **البحث عن الوحش** ‏ البيت

وقد رأينا كيف كان البطل يشعر بالأمان وهو فى داخل البيت ، وكيف كان يتصور أن الأمر كله لا يعنيه ، فالبيت مرفأ الأمان وهو الملاذ الذى يتوق ـ فى نهاية القصة ـ إلى أن يعود إليه ، بعد أن أنهكته مطاردة الوحش . والبيت يرمز إلى رحم الأم . وفى كتاب **جاستون باشلار** Gaston Bachelard « **بويطيقا الفضاء** » La Poétique de l'Espace نجد بيتين فيهما التوافق بين الأم والبيت :

« **أقول أمى . وأنا أفكر فيك أيها البيت**

البيت الذى قضيت فيه فصول الصيف الدافئة فى طفولتى »(١٣)

وثمة ملاحظة أخرى على بناء هذه القصة . إنها شبيهة بالسيمفونية التى تتداخل فيها التيمات ، وتتردد النغمات والتنويعات ، وذلك مع الحركات الموسيقية المختلفة . فالموسيقى هادئة تارة على نحو ما كانت عليه فى بداية القصة ، عندما كان البطل آمنا فى بيته ، وصاخبة تارة حين ارتفعت ـ مثلا ـ صرخة فرامل الأتوبيس وهدير المحرك ، حين كاد يصطدم بسيارة النقل المحملة بالحديد ، فتعالت أصوات الركاب الصيحات والدعوات . وتتوالى الحركات الهادئة حين يتذكر البطل طفولته ، أثناء جلوسه فى المقهى يشرب الشاى . وتتوالى الحركات الصاخبة حين يسمع البطل ـ وهو فى المقهى أيضا ـ أصوات طرقات على معدن ربما لسباك أو لميكانيكى أو لمبيض نحاس ، وتصل إليه قرقعة نحاسية مكتومة حين يضع القهوجى الصوانى النحاسية بعضها فوق بعض ، وكأننا نسمع ـ فى هذه الفقرة ـ عزفا للآلات النحاسية فى سيمفونية **لفاجنر** . ويسود الهدوء فى نهاية القصة فتصاحب الموسيقى الحانية وصف الكاتب للأم الصعيدية التى ترضع ابنها ويصاحب هدوء شاعرى adagio البطل وهو على طريق العودة ، يحلم بالبيت بعد المطاردة فى الشوارع ...

ولنعد الآن إلى بداية القصة ، لنصاحب البطل منذ لحظة مغادرته منزله . لقد رأينا كيف كان يشعر أن الأمر لا يعنيه ، وأنه بعيد عن كل المخاطر ، ولكن ، بالرغم من ذلك ، فإن عليه أن يخرج إلى الحياة ، إلى الشوارع ، فهذا قدره ، قدر الإنسان . وتبدأ الرحلة فى الأتوبيس ، ويجعلنا الوصف الدقيق لكل ما فيه ومن فيه نعيش فى داخل الأتوبيس على « **المقاعد الجلدية البلاستيك اللامعة من احتكاك الأجسام العرقانة .** » (ص ٨٨) ونشارك الركاب الرعب والهلع حين احتبست أنفاسهم « **لحظة صمت كاملة كأنها الأبد** » (ص ٨٩) ، عندما أوشك الأتوبيس على الاصطدام . ويجدر بنا أن نتوقف عند هذه الصفحة المليئة بالحياة المتدفقة ، فهى تستحق عدة ملاحظات . أولها أن الكاتب يعطينا ـ فى وصفه للأوتوبيس ـ الانطباع بأننا أمام وحش ضخم الجرم ، فهو يستخدم أسماء وأفعالا وصفات ، تستخدم فى وصف الحيوان ، فالأتوبيس « يزحف » ، وله « خطم » كالحيوان ، وهو « **يشهق شهقة واحدة متقلبة الزئير** ، **يزوم فى هريره الممتلئ الصدر** » (ص ٩٨) والملاحظة الثانية أن الكاتب الذى يشبه الأتوبيس بالحيوان الشرس يخلع عليه ـ فى الوقت نفسه ـ من الأحاسيس الإنسانية ما يجعله يتكلم عن « ذعر وغضب المحرك عن العجلات التى « **تتلمس النجاة والحياة ... بثبات جديد فى منحدر الأرض المرتفعة** » (ص ٨٩) ، وإلى جانب هذا الأتوبيس ، الجماد الذى يحمل صفات الحيوان والإنسان معا ، نلتقى مع البطل ، بشخص يحمل صفات الإنسان والحيوان معا ، فهو « **بارز الأسنان** » كحيوان متوحش ، وله وجه أسمر نحيف ، وذراعان تنتهيان بأصابع سوداء الأظافر كالمخالب « **وفى ساقيه رشاقة توحى بقوة خفية** ،

بمقدرة خارقة على القبض والتملك » (ص ٩١) كحيوان ينقض على فريسته ولكن فى قدميه حذاء تنس !

ويظل البطل – من الأتوبيس – على مركب يتهادى على صفحة النيل ، ويصف لنا – بعد الأتوبيس الضخم بضجيجه وزئيره – هذه اللوحة الجميلة الهادئة المنمنمة : « **مركب وحيد صغير أسود يبدو من بعيد مشققا أعجف ، قشرة ضئيلة نحيلة يصعد بها وجه الحياة ويهبط ، فى رفق ينبثق منها شراع أبيض مفرود شاهق الارتفاع ممتلئ بالهواء ، روح قوية عريضة الجناح ، تشق طريقها بتوق ووجد إلى السماء الباردة الزرقة** » (ص ٨٨) ونلاحظ الإيقاع الموسيقى الذى يصاحب الوصف الشاعرى ، حيث يختلط لون الشراع الأبيض بزرقة السماء التى تتوق إليها الروح ، **فهو** إيقاع موسيقى هادئ يعقب الارتفاع الصاخب الصاعد الذى يسود الفقرة السابقة .

ويتبع الفنان النسق نفسه فى الصفحة التالية ، فبعد أن يصف لنا – فى إيقاع سريع متصاعد – حادث الأتوبيس ، يعود إلى الوصف الهادئ والشاعرى الذى تصاحبه موسيقى هادئة فى وصف يضفى حياة وحضورا على شىء متواضع نقابله فى حياتنا اليومية دون أن يلفت نظرنا ، وأعنى «عربة تين شوكى » .

« **على الأفق الشاهق الارتفاع الذى لا تصل إليه العجلات فى دورانها المتماسك الحرج المصمم الملهوف ، تحت صفحة السماء ، بإزاء خلفية العمارات الملونة بالبنى المنطفئ والأزرق الكبريتى الكابى ، هناك ، وحدها ، متميزة قاطعة الحواف ، عربة تين شوكى ، على عجلاتها الخشبية الدائرية الرقيقة الفروع ، أخشاب العجلات المفرغة تبدو من خلالها زرقة السماء ، ورقيقة مشعة من المركز ، منفرجة من بؤرتها المكورة الصلبة ، فى موسيقى هندسية ثابتة ، وأكوام الحبوب الشوكية ، عالية ، غضة بعصاراتها ، نباتات غصية وكثيفة الغنى ، لا تبالى ، تحديها لا رد عليه ، وبجانبها صفيحة الماء تومض بشعاع لا تطيق عيناه أن تستقر عليه** » . (ص ٩٠) .

ونرى فى هذه اللوحة (وكأن قصة « **فى الشوارع** » – لبراعة الوصف وواقعيته – سلسلة من اللوحات المعبرة) كيف يعود اللون الأزرق بدرجات مختلفة : الأزرق الكبريتى الكابى فى العمارات مع البنى المنطفئ ، وزرقة السماء الصافية التى نراها من خلال العجلات . وكل شىء جميل فى هذه اللوحة : فالعجلات رقيقة (وهذه الصفة تتكرر) ذات موسيقى هندسية ، وحتى حبوب التين الشوكى « **غضة كثيفة الغنى** » فيها تحد وكبرياء وشعاع من نور ينبثق من صفيحة الماء ، شعاع يخطف الأبصار . وهناك نوع من التوازى بين لوحة « **عربة التين الشوكى** » ولوحة « المركب الصغير على النيل » برقتها وشاعريتها وبينهما لوحة « **الحادث** » . وإذا كان المركب الصغير يبدو ضئيلا ضعيفا إلى جانب الأتوبيس بجرمه الضخم ، فهما يشتركان فى المصير نفسه ، كلاهما مسير يندفع فى طريق دون أن يستطيع التوقف ، فيكتب **إدوار الخراط** عن الأتوبيس أن هذه « **الكتلة الضخمة مندفعة كأنما رغما عنها ، لا تملك أن ترد حركتها قوتها ذاهبة إلى غرضها لا تحيد** » (ص ٨٨) أما المركب الصغير فهو أيضا يسير رغما عنه ، **فهو قشرة ضئيلة نحيلة يصعد بها وجه المياه ويهبط ... تلعب به موجات صغيرة** » (ص ٨٨ – ٨٩) .

وهكذا يشارك الأتوبيس والمركب الصغير مصير الإنسان الذى عليه أن يواجه قدره ، ومصير البطل الذى لابد أن يواجه الوحش شاء ذلك أو لم يشأ ، فالأشياء – هى الأخرى – مثل الإنسان ، ضحايا القدر .

ويصل البطل أخيرا إلى « ميدان التحرير » . ويصفه الكاتب كميدان فى بلد ريفية ، أما المبانى فهى « **رازحة كلها وقصيرة ومفلطحة ، بهائم ضخمة كسول حول الجرن ، مدت كتل أقدامها العريضة ودفنت رؤوسها فى كومة عظامها الساقطة الهامدة .** » (ص ٩٠) ويبدو أن مجرد وجود الوحش فى المدينة وإن كنا لم نلتق به بعد – له أثره السيء والعميق على المدينة بأثرها : فكل شىء فيها أصبح يعكس صورة الوحش . كهذه المبانى التى يرى فيها الكاتب بهائم مفلطحة (وسيستعمل نفس الصفات لوصف الوحش) . إن الوحش موجود فى كل صغيرة وكبيرة فى المدينة : فى كل الطرقات ، فى كل الناس . لقد أحال الجو العام إلى جو كابوس . إذ فقدت المدينة الجانب المتحضر وأصبح الناس كظلال قاتمة « **تسير فى غير سرعة وفى غير بطئ ، محنية ، قامات سوداء رفيعة رثة هزيلة مجوفة ، فى وسط إشعاع رازح شامل ، تختط طريقها إلى ركن الحيطان وأمن الأثاث والكراكيب والمكاتب والسراير الرثة** » (ص ٩١) حتى البيوت ، حيث كنا نجد الأمان ، مليئة الآن بالكراكيب والفوضى والقذارة . إن المدينة أصبحت كالمدينة المسحورة التى أحالتها روح شريرة إلى ما هى عليه من قبح وتخلف . لقد أصابتها اللعنة !

ويضع **إدوار الخراط** – كعادته – إلى جانب هذه اللوحة القاتمة لوحة أخرى مشرقة تقابلها ، نغمة هادئة حالمة كأنها آتية من « **عالم آخر** » مع هذه الدراجة « الرشيقة » (ونذكر هنا عربة التين الشوكى « **ذات العجلات** » « **الرقيقة** ..) المحملة بالزهور ذات الأريج المنعش المسكر : « أكوام شاهقة من الأزهار **الأنثية** المكتنزة الجسد ، طرية غضة ، يتدفق غنى ألوانها فى النور ، فى لدونة لحم حى وثير ، ورقته مقطوعة ، ملفوفة إلى بعضها البعض بخيوط خضراء من أعواد نبات ، أشرطة حمالات تحز فى بضاضة البياض وفى نداوة الألوان الوردية وتحدى الحمرة اليانعة وكثافة الزرقة المليئة بالعصير ، خطفت أمامه وابتعدت ، فى كل مجدها **الحسى ، كأنما غرق فى لحظة فى طيات جسد امرأة باذخة فى لحظة الحرارة الأخيرة الناعمه** » **(ص ٩١)** .

إن الزهور – هنا – ترمز بوضوح إلى المرأة ، مصدر الحياة ، وكأنها تقابل الوحش رمز الموت ، وكأن الحياة تتصارع مع الموت ، كما أن الجمال يتصارع مع القبح . ونلاحظ – فى هذه اللوحة – غنى الألوان البهيجة : الأخضر ، والأبيض ، واللون الوردى ، والحمرة اليانعة ، واللون الأزرق ، ويشع ذلك كله فى النور . بينما اللوحة السابقة ، وإن كانت فيها الألوان الحمراء والزرقاء ، ألوان إعلانات النيون ، لم يكن فيها مكان لنور الصباح ، وكان السائد هو « **الظلال القاتمة** » و« القامات السوداء » . هكذا نرى كيف يدمج الكاتب – فى وصفه – الأحاسيس

السمعية بالبصرية والشمية واللمسية والذوقية ، مما يذكرنا بالشاعر **بودلير** حين كتب فى قصيدته الشهيرة **«تجاوبات»** ، عن الصلة الوثيقة التى تربط بين العطور والألوان والأصوات .

ويمهد الكاتب الطريق للقاء المرتقب مع الوحش : إن البطل لا يلتقى به أولا ، ولكنه يرى - فى بادئ الأمر - جملا بسنامه الصغير على ظهره ، ثم يأتى اللقاء مع هذا الرجل الذى تختلط فيه صفات الإنسان بصفات الوحش ، وأخيرا ... رآه فجأة ! ولم تختلج فيه عضلة . ظل على رباطة جأشه ، يحدق فيه بنفس العيون العاقلة الشرسة المعادية التى ينظر بها إلى نفسه فى المرآة . ويجعلنا وصف الفنان للوحش نراه بضخامته البشعة ، ونسمع هريره **«العميق الأجوف الخشن»** (ص ٩٢) الذى يختلط **«بنفير السيارات وصلصلة ترام بعيدة ، وحفيف النافورة»** (٩٢) .

ولكن هل يحدث الصراع فعلا بين البطل والوحش؟ لا نظن . فالكاتب يقول لنا : **«سوف يثب الآن وينقض عليه ... سوف يختلط الخوار المفزع الشاكى الأجش ... سوف تصطدم السيقان والأذرع والضلوع»** (ص ٩٣ - ٩٤) وتدل «سوف» هذه على أن الصراع كان متوقعا ، ولكن لم يحدث ، لأن البطل فرّ هاربا ، وهو يلهث ويصطدم بالناس . أما الذى حدث فعلا فهو واضح ، يعبر عنه الكاتب فى عبارات مقتضبة ثرية فى مضمونها ، قاطعة فى إيجازها وفى إيقاعها : **«كان قد رآه ، التقى به ، وحده ، وفى قلب الميدان . وعرف الآن ماذا يمكن أن يحدث . ما يحدث بالفعل . وهو أيضا لن يقول لأحد أبدا»** (ص ٩٣) إنه لن يفشى السر وكأنَّ ما يجمع بين كل من قابلوا الوحش هو هذا السر الخطير . هناك نوع من التضامن يقرب بينهم ، إنهم مثل من دخل قدس الأقداس وقام بطقوس لم يقم بها إلا **«الصفوة المختارة»** . إن عليهم القيام بمهمة مقدسة . والكاتب لا يفصح عن هذه المهمة . ويترك الغموض يسيطر على القصة كلها ، تماما مثلما نجد فى **«الرواية الجديدة»** ، حيث يتعمد الكاتب أن يضل القارئ طريقه فى رواية ، بناؤها أقرب ما يكون إلى تيه ، يظل يبحث فيه عن مخرج .

وإذا كان البطل قد لاذ بمقهى فى الغورية فإنه ، فى قرارة نفسه ، يعلم علم اليقين أن المواجهة مع الوحش قد تأجلت فقط ، ولكنها آتية لا مفر منها : **«ذهنه هادئ ، فى بؤرة ثابتة من حرارة ساطعة ، يعد عدته لصراع لا يعرف أين يحدث ، ولا كيف يخرج منه ، ولكنه يعرف أنه سيذهب إليه ، طائعا أو برغمه ، ويخور قلبه عندما تطوف بذهنه نتائجه ، لا يسلم أبدا بها ، ولكنه يعرف أنها محتومة وضرورية ، أيا كانت . ويعرف أنه ، طائعا أو برغمه ، سيخوض غمرته .»** (ص ٩٣) .

إن كل لفظ - هنا - ينطق بحتمية الصراع : مثل المركب التى يجب أن تسير وتتلاعب بها الأمواج ، ومثل الأتوبيس فى اندفاعه . الإنسان يعرف أن المواجهة تنتظره شاء أو لم يشأ . ويكرر الكاتب مرتين **«طائعا أو برغمه»** . وفى هذا التكرار كل ثقل القدر الذى يثقل على كاهل الإنسان الذى لا يملك رده .. ويدور حوار - فى المقهى - بين البطل والقهوجى ، عما قد حدث فى الميدان . ويلفت نظرنا أن الكاتب الذى يسترسل فى الوصف لا يستعمل فى الحوار إلا الجمل المقتضبة التى تتكرر أحيانا ، فتترك أثرا غائرا فى النفوس . وبعد تكرار **«ماذا حدث فى الميدان»** أربع مرات نصل إلى هذا التأكيد **«لابد أن يمر الواحد فى الميدان فى الصبح أو المساء»** (ص ٩٤) وكالصدى ، نسمع فى نهاية حوار آخر نفس الكلمات تقريبا : **«كلنا لابد أن نمر من الميدان»** .

ولكن ثمة تساؤلات يثيرها هذا الحوار الأخير : من الذى يتكلم ومن هو المخاطَب ؟ هل هناك شخصان ؟ إن الكاتب يتعمد الغموض ويعطينا نصا ثرى المضمون ، يحتمل تفسيرات مختلفة . ونرى أن هذا الحوار أقرب ما يكون إلى حوار داخلى بين البطل ونفسه . فهو الذى يتساءل وهو الذى يجيب ، وهو يستمع فى أغلب الأحيان إلى ما يقوله **«العارف»** بالأسرار المقدسة . إن الحوار كله يدور حول الوحش . فيعلمنا كل شىء عنه وعنا . أما عن مكانه فهو فى كل مكان وفى كل الشوارع : فى حوارى الأحياء الشعبية وأزقتها وفى شوارع الزمالك بجوار السفارات ، فى سليمان باشا والصاغة وفى الأزهر وقرب قرافة الإمام . إن هذا التباين فى الشوارع والأحياء يدل على أن الوحش ينتشر وجوده فى المدينة بأكملها . ولكنه ليس فى الخارج فحسب بل فى صدور كل الناس ، **«أنفاسه فى صدورهم الشرسة ونبضه هو نبض قلوبهم المحطومة»** (ص ٩٦) . إنه إذن الموت المتربص بكل واحد منا ، وهو الشر الكامن فى النفوس . ثم يصف لنا الكاتب الوحش وصفا دقيقا مفصلا يجعلنا لا نراه فقط بل تزكم رائحته الزخمة أنوفنا . ويصف لنا كيف ينقض بوحشية على الناس فيتركهم أشلاء . ولكن الوحش برغم بشاعته أصبح جزءا لا يتجزأ من حياتهم اليومية . وينقل الكاتب هذه الحياة بأدق جزئياتها : فالملابس الملطخة بالدماء تختلط بقشر الترمس واللب وورق كراريس الأطفال الممزقة ، ورائحة الحيوان الوحشى تختلط برائحة التوابل والبهارات والذرة المشوى ويمتزج الموت بالحياة فى صفحة واحدة عن الحياة اليومية فى أبسط مظاهرها والموت بكل بشاعته (الرأس المبتور والعظام المتهشمة) ، بل يلعب الأطفال بالأسنان المنزوعة للضحايا ، يا شمس يا شموسة ! ولكن ما رد فعل الناس أمام هذا الوحش الذى أصبح جزءا من حياتهم ؟ إنه لم يعد شيئا يستوقفهم ويلفت أنظارهم **«الناس لا تسرع ، لا تجرى ولا شىء»** (ص ٩٦) لقد أصبح مألوفا لديهم . إن صوت الوحش المفزع يجعلهم أحيانا ينصتون لحظة إلى زمجرته ، ولكنهم لا ينظرون إليه ولا يرونه ، ومع ذلك فالكل مهدد **«بالعناق الأخير»** بينه وبين الوحش ، الكل على موعد مع لحظات **«الفساد الأخير»** ، ولكنهم لا يدركون .. وأمام هذه اللامبالاة يصيح الكاتب ، وهو يرى الناس تسير فى مواكب على غير هدى دون التفكير فى الخطر الذى يهددهم : **«ماذا يفعلون ؟ ... ماذا يفعلون ؟ إلى أين يذهبون ؟»** ص ٩٩) - وكأنه يريد أن ينتشلهم من هذا الضياع وأن يدق ناقوس الخطر فيثير فى نفوسهم القلق . وتلك هى الرسالة الأولى للفنان . إن الصراع حتمى ، والحياة تسير بنا أردنا أو لم نرد : **«إن المركب لابد أن يسير ... كلنا لابد أن نمر من الميدان»** (ص ٩٩) ولكننا نجد - إلى جانب هذه القدرية وهذه الحتمية - الأمل والتفاؤل فى هذه الكلمات : **«إننا بالليل سنعود إلى بيوتنا وننام»** (ص ٩٩) . وقد سبق أن أشرنا إلى أهمية البيت بأمانه ودفئه وإلى ماذا يرمز . ويمهد الكاتب

بهذه الإشارة إلى البيت لنهاية القصة .

ولكن قبل أن نصل إلى نهاية القصة تستوقفنا لوحة فى سلسلة اللوحات التى يبدعها الفنان ، لوحة يمكن أن نطلق عليها «**الأمومة**» . وهى تصور لنا بائعة جرائد صعيدية سوداء ترضع ابنها . وجدير بالذكر أن الأمومة تيمة تتردد كثيرا فى أعمال إدوار الخراط . ففى هذه القصة نفسها نجد (فى ص ٩٦) مجموعة من النساء على عتبات بيوتهن المتربة يرضعن أطفالهن . وفى قصة «**البرج القديم**» من مجموعة «**ساعات الكبرياء**» يصف لنا الكاتب أيضا أما ترضع ابنتها التى تتشبث بالثدى الصغير فى شره . إن صورة الأم التى ترضع ترمز إلى الحياة وإلى العطاء المستمر المتجدد . ويبدو الأمر ــ فى حالة الصعيدية «**المجعدة الجافة**» ــ وكأنه ينطوى على تناقض بين حالتها الجسدية ــ فلها «**ثدى صغير داكن مشقق بالغضون الذابلة**» ــ وبين عطائها الذى يبدو وكأنه «**إنتزاع العطاء من بئر ضحلة**» . (ص ٩٦) إنها «**أنثى حيوانية هزيلة ولكن عينيها تلمعان لمعة غير حيوانية**» لمعة فيها كل الحنان الذى يتدفق كالنهر الفياض . إن صورة هذه الأم الصعيدية كشعاع من النور فى هذا العالم القاتم . وهى تقابل صورة الوحش الذى يهدد المدينة بالموت . أما الطفل على حجرها فهو كمن يتشبث بالحياة ، وقد أوشك على الغرق ، يدفع بساقيه وقدميه فى حركات يائسة طالبا النجاة .

ويرى البطل ــ فى هذه الأم ــ أمه ، بل المرأة عموما ، الحبيبة والأم ، ولكنه لا يستطيع أن يصل إليها وكأنه يخاطبها من الشط الآخر . وهو يعترف قائلا : «**لا شىء يصل بيننا**» (ص ١٠٠) وفى لحظة يأس يرى الوحش حوله فى كل شىء : فى السفينة ، فى العالم ، بل حتى فى الألم الذى يختلج فى صدره . إن الوحش يحاصره فى الخارج ويملأ روحه التى يعتصرها الألم . وبالرغم من ذلك فهو يرفض الاستسلام . لقد اختار المقاومة مهما كانت عبثية ، لا جدوى منها .

وتنتهى القصة والبطل على طريق العودة إلى البيت «**فى آخر نور السماء**» إنه وحيد ، منهوك القوى بعد المطاردة الطويلة ، يسير كالنائم ، مغمض العينين . ويستمع إلى صوت ينادى عليه . وأخيرا يطلق الكاتب على بطله اسما هو اسمه هو : **إدوار** . ولكن البطل لا يتعرف على اسمه ، فقد أصبح غريبا حتى على اسمه . ويحس أن الناس حوله غرباء ولكنهم أخوة فى آن واحد . إنهم غرباء لأنه لا يعرف عنهم شيئا ، ولكنهم أخوة يأمن لهم لأنهم يشتركون فى نفس المصير ، ويعيشون معه على نفس السفينة «**وفى الشوارع**» ، فى هذه الرحلة الطويلة التى يجب أن يعودوا فى نهايتها إلى البيت .

وهو يرى الضوء الذى ينبعث من البيت ، يراه وهو مغمض العينين ، ذلك لأنه الهدف الذى يسعى إليه والأمل الذى يتطلع إلى تحقيقه . وأظننا لا نخطئ لو اعتبرنا هذه الكلمات الأخيرة من القصة ، ومن مجموعة «**ساعات الكبرياء**» بوصفها كلا متكاملا يحتوى على الرسالة التى يوجهها الكاتب إلى قرائه . إنها رسالة حب وتضامن بين الناس ، فحين تتضافر جهودهم يمكنهم المقاومة كى يقهروا القوى المعادية ، مهما كانت ومهما تنوعت أساليبها ، إنها رسالة أمل مادام النور يسطع فى الظلمات حتى لو كان بعيدا .

بقيت كلمة أخيرة عن تلاحم اللغة بالشكل والمضمون فى قصص **إدوار الخراط** . إنه تلاحم يمنحها ثراء وكثافة وعمقا ويجعلها متفردة فى الإنتاج القصصى العربى المعاصر .

* * *

ولا شك أن القصة القصيرة تعيش ــ الآن ــ فترة ازدهار . فجيل الرواد مازال يثرى بعطائه المتجدد أدبنا العربى ، ومن بعده جيل الستينيات بإنتاجه المتميز . ومازالت الأجيال تتعاقب تحاول أن تسمع صوتها وأن تشارك بمجهودها . ولكن الملاحظ أن الكل أصبح يكتب قصة قصيرة فى هذه الأيام وهناك من يظن أنه إذا أغرق فى الرموز وكتب كلاما غير مفهوم ، ففى ذلك ما يدل على عبقرية خاصة . ولكن لا يبقى فى النهاية ، إلا ما يستحق البقاء بالفعل ، أعنى القصة التى يجد فيها القارئ نفسه ، يجد حلا لمشاكله وتعبيرا عن آماله وآلامه ، عن صراعه ومطامحه ، القصة التى يجد فيها الناقد فنا أصيلا ، يجد فيها المضمون الإنسانى ، والتكنيك القصصى المتطور والكتابة Lecriture التى تميز كاتبًا عن آخر ، وتجعلنا نتعرف عليه عند قراءة الأسطر الأولى كما نتعرف على الموسيقار عند سماع أولى نغماته .

الهوامش :

(١) دراسة عن الرواية كمقدمة لرواية Pierre et Jean ١٨٨٧ .

(٢) انظر المرجع نفسه .

(٣) سيد حامد النساج : دليل القصة المصرية القصيرة سنة ١٩١٠ ــ ١٩٦١ ، ص ١٧١ الهيئة العامة للكتاب (١٩٧٢) .

(٤) ستصدر «بذلة الأسير» مترجمة إلى اللغة الفرنسية على رأس مجموعة مختارة من القصص القصيرة تضم أيضا «التحرر من العطش» لإبراهيم أصلان «وفى الشوارع» لإدوار الخراط ، عن الهيئة العامة للكتاب (تحت الطبع) ترجمة آمال فريد .

(٥) أوضح جان بول سارتر ذلك فى دراسة تضمها مجموعته النقدية الشهيرة مواقف Situations الجزء الأول .

(٦) ظهرت فى مايو ٦٨ مجلة نقدية تعبر عن أفكار وآمال هؤلاء الكتاب الشبان وتقدم إنتاجهم ودراسات نقدية عن قصصهم وعن أحدث الإنتاج الأدبى فى الغرب وأخذت اسم ٦٨ ــ الأدباء ، ثم أصبح اسمها جاليرى ٦٨ فى يوليه ٦٨ . وقد أفردت أعدادا خاصة عن القصة المصرية المعاصرة فى أبريل ١٩٦٩ . ولأن هذه المجلة كانت تصدر بفضل جهود فردية فقد اضطرت للتوقف عن الصدور فى عام ١٩٧١ .

(٧) Citation rapportée Par Claude Mauriac dans l'Alittérature du Temps, 10 - 18, p. 193.

(٨) L'Emploi du Temps, 10 - 18, p. 193.

(٩) Le Mythe de Sisyphe - Ed. Gallimard Situations II.

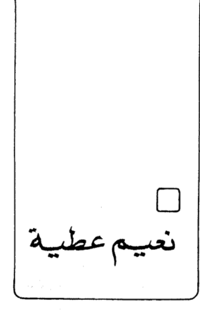
(١٠) Coudemporaine - Jean Cayral, p. 258.

(١١) حوار مع إدوار الخراط ــ مجلة ألف ــ العدد الثانى ــ ربيع ١٩٨٢ .

(١٢) من مقال بعنوان : «صوت صارخ فى الشوارع ينادى باسمك» الآداب ، بيروت مايو ١٩٧٥ .

(١٣) La Poetique de L'Espace - p. 57.

مؤثرات أوروبية في القصة المصرية في السبعينيات



نعيم عطية

١ -

مع التيارات الحديثة فى الأدب والفن بصفة عامة تركنا الشواطىء الآمنة . وخرجنا إلى بحار تبتلع فيها الدوامات أعتى المراكب ، وتلوح جزر لا يلبث أن يبين ألا وجود لها فى مواضعها التى بدت للملاحين . ومن وراء الأمواج تفد أصوات رخيمة تخلع أغنياتها قلوب الربابنة من صدورهم لتلقى بها فى أحضان عرائس رائعات الجمال ، ولا يعنى شيئا أن تكون تلك العرائس وهمية . لقد تركنا شواطىء «العقل النفعى» الذى يتعقب الأحداث فى تتابعها الزمنى ، ويتقصى لكل فعل عن سبب مبرر له ونتائج تترتب عليه ، وفق قوانين صارمة ، إنْ قبلت الجدل فمن خلال ميكانيكية العقل الذى أرساها . تركنا شواطىء اليقين إلى الحدس ، والهواتف ، وشفرات من عوالم أخرى ، وشطحات الخيال ، والحلم ، وتيارات الشعور ، والذكريات الموغلة فى القدم لاسترجاع شذرات حتى مما جرى فى الرحم ، والكتابة التلقائية ، وممارسة الجنون والسحر ، والعودة إلى الطفولة ، وتقمص حيوات أخرى - كل ذلك من أجل كسر الحاجز الذى يخنق الحياة الإنسانية ، لا كتشاف ما وراء السور ، ولو أدى ذلك الكسر إلى الطوفان .

ولهذا تلاقت القصة والرواية الأوروبية الحديثة بالقصيدة ، وأصبح الروائى أو القصاص - الذى كان فى وقت من أوقات تطور فن القصة مجرد ملتقطٍ لأحداث يومية - منافسا جسورا للشاعر فى شطحاته وأحلامه . وبدت القصة الحديثة «كقصيدة نثرية» اختلطت فيها أنفاس الشاعر والقصاص ، فقد اتحدت مقاصدهما ، بعد أن انبهمت الفواصل بين فنون الأدب ، بل بين الأدب والفنون الأخرى .

تقطَّعت أوصال المنطق ، أو بمعنى أدق ، أصبح الوجود الإنسانى من خلال الأديب والفنان - بحكم ريادتهما الروحية وطليعيتهما الفكرية - متأهبا لإرساء قواعد منطق جديد . إن لم يكن يلغى قواعد المنطق المستتب ، فهو - على الأقل - يصححه ، ويوسع إطاره ، ويضيف إليه . لقد أصبح الأديب والفنان يتحدثان لغة جديدة تتفق مع طموحاتهما الجديدة فى ارتياد مجاهل لا ينبغى لممارسات الحياة اليومية أن تعوِّقهما عن ارتيادها وطرق أبوابها . إنهما - بايجاز - ينبذان «الواقع» بحثا عن «الحقيقة» . وفى الإنطلاق من «الواقع» الذى قد لا يكون حقيقة إلى «الحقيقة» التى قد تكون واقعا تتمثل رحلة الأدب الحديث كله ، بل يلتقى الفن الحديث - فى هذه الرحلة بالأدب الحديث .

وإذ يدخل الناقد عالم القصة الحديثة ينتابه ماينتاب القارىء من حيرة إزاء أعمال تبدو مثل رمال متحركة لا أمان لها ، فما أكثر ما احتوى الأدب الحديث من عطاء هزيل مغلف ببهرج كثير . لذلك دعت الحاجة إلى أن يبحث الناقد عن معيار للتقييم يقيس به سلامة تذوقه للأعمال الروائية الحديثة . ويجد الناقد أفضل معيار لنقده فى فكرة **«القيمة الابتكارية للرؤية الفنية»** ، فيتساءل أمام العمل الروائى عن مقدار ما به من طاقة إبداعية ، تتمثل - على الأخص - فى طلاوة الصور وجدتها ، وقدرتها على الإيحاء ، وصلاحيتها للبقاء ، ومغالبة الانطفاء السريع ، وهو ما يحتاج إلى وقود روحى يستمده القصاص الروائى من تأملاته وتخيلاته ، كما يستمده من تنوع ثقافاته وتعدد خبراته .

ويمضى الناقد فيكمل معيار تقييمه للأعمال الحديثة ويعززه بقاعدة «**وحدة الدفق الابتكارى**» يتلمسها فى العمل المطروح ، فى عطاء الأديب كله إن أمكن ـ وتتحقق تلك الوحدة فى العمل الروائى متى انبثقت الجزئيات ـ مهما تعددت مستوياتها وتنوعت خيوطها ـ من بؤرة واحدة . فتبدو الصور ، مهما تشعَّبت ، وأوغلت بعيدا عن النقطة الأصولية التى انطلقت منها ، منحدرة عن سلالة واحدة ، تربطها أبوة واحدة . فكما أن من عيوب العمل القصصى الحديث أن يكشف بسرعة عن مقصد الروائى أو القصاص ، فإن من عيوب العمل أيضا أن ينخر فى صوره وجزئياته عدم انسجام جذرى ، يبدو معه العمل ـ فى النهاية ـ وكأنه ليس من نتاج قريحة واحدة ، فيشبه ثوبا مهلهلا مرتقا .

٢ ـ

فى عام ١٩٧٠ أصدر الأديب الشاب **محمود عوض عبدالعال** روايته الأولى «**سكر مر**» وتعتبر «سكر مر» من أكثر الأعمال الروائية التى ظهرت فى عالمنا الروائى الحديث إثارة للحيرة والتساؤل . وبالرغم من الصعوبة البادية على هذه الرواية لأول وهلة ، (وكذلك الحال بالنسبة لمجموعته القصصية «الذى مر على مدينة» وبالنسبة لروايته الثانية «عين سمكة») فإن القراءة المتأنية لصفحاتها لا تلبث أن تكشف عن عديد من جوانب الجمال ومحاولات التجديد التى يجب أن يضعها النقد موضع الاعتبار ، ليقود القارىء الى تذوق ما خفى من جوانب العمل ، باعتباره نوعا جديدا من الكتابة تولد من تأثر «برواية تيار الشعور أو المنولوج الداخلى» التى فجرها فى أوربا الايرلندى **جيمس جويس** صاحب رواية «**يوليس**»[1] عام ١٩٢٢ ، ومن بعده **فيرجينيا وولف** بروايتها «**غرفة جاكوب**» و «**مسز دالواى**» .

والشخصية المحورية فى رواية «سكر مر» هى إبراهيم زنوبيا . شخصية تجمع بين المضحك والمأساوى ، هو مجرد مستخدم صغير ، أخفق فى تعليمه الجامعى ، ومع ذلك فهو يتوهم عن نفسه الكثير . دَعِىٌّ يعتقد أنه صاحب رسالة ضخمة . شاعر سيشكل العالم ، وعلى يديه سيتكَّون الإنسان الجديد . فتى حالم منذ البداية . وهذا هو النبع الذى تتدفق منه الرواية كلها . إنسان قاصر الإمكانات ، وضئيل ، يزعم أنه آت بما لم يأت به الأوائل .

ومن هذا التضاد بين الواقع واللاواقع ، بين ما يقدر عليه المرء وبين ما يتوق إليه ، نشأ الصراع الدرامى الذى زود الرواية بقيمتها الحقة . وبهذا التناقض بين الملموس والهوائى اقترب إبراهيم زنوبيا الذى يريد «الطهر والملائكية» من شخصية «**دون كيشوت**» الذى خرج مفعما بالأمانى الكبار وانتهى به الأمر إلى محاربة الطواحين .

وكما يفعل محمود عوض عبدالعال فى أعماله الأدبية كلها فقد استوعبت الشخصية المحورية ـ إبراهيم زنوبيا ـ فى رواية «سكر مر» شخصيات أخرى مثل ناهد وعصام وماجدة وسلطان ونانا والإسكندر الأكبر ولالا . ويقودنا اختلاط كل هذه الشخصيات بشخصية إبراهيم زنوبيا ، وفى مونولوج داخلى واحد ، إلى تساؤل سبق للدكتور حمدى السكوت أن طرحه فى مقدمة الرواية : كيف يستطيع شخص أن يتحدث ، وأن يتغلغل ، وأن يذكر لنا جزئيات وتفاصيل كثيرة جدا عن حياة شخصيات أخرى ليست هو؟ ولا شك أن فى الإجابة على هذا التساؤل يكمن مفتاح «سكر مر» وانتشالها من سوء الفهم الذى قد يحدق بها .

وفى صدد الإجابة عن هذا التساؤل نقول ـ اهتداء بما تعلمناه من نظرية المونولوج الداخلى كما طبقها **جيمس جويس وفيرجينيا وولف وصمويل بيكيت** على الأخص ، إن أيا منا ـ عندما يعرف جزءا من الحقيقة ـ يستطيع أن يكمل بتخيلاته وافتراضاته الجزء الباقى منها ، وفى هذا الإطار يمكن للشخص أن يضع نفسه موضع شخص آخر ، ويتحدث كما لوكان هذا الأخير هو الذى يتحدث ، فيصبح المتحَدّثُ عنه هو المتحدِّثُ ، وإن كان ليس هو فى النهاية . وهذا البعد الذى يلغيه محمود عوض عبدالعال بين الشخصين هو الذى يجعل العمل الروائى المتدفق على لسان إبراهيم زنوبيا ـ أو فى مخيلته ـ يتصف بأنه وهم ، أو ـ على الأقل ـ بأنه ليس الحقيقة بحذافيرها ، وإنما هو تخيل المتحدث لما يحتمل أن يكون الحقيقة .

وهذا الاحتمال يسمح لنا أن نصف نهج محمود عوض عبدالعال بأنه النهج الاحتمالى الذى مارسه فى القصة والرواية الأوروبية من قبل الكاتب الإيطالى **لويجى بيراندللو** (١٨٦٧ ـ ١٩٣٦) الذى ذاعت شهرته ككاتب مسرحى . وعندما يأتى البطل ليروى لنا الاحتمالى على أنه مؤكد تبدو هوة التضاد ، وطالما أنه لاشىء مؤكد فيما يروى من الجزئيات المسرودة فإننا نقترب مع محمود عوض عبدالعال من «الرواية العبثية» إلى حد كبير

وإذا كنا قلنا إن شخصية إبراهيم زنوبيا قد ابتلعت الشخصيات الأخرى ، وتحدثت عنها بتفصيل دعا إلى التساؤل عن مدى قدرة شخصيته على التغلغل فى أعماق شخصية أخرى والتواجد فى حياتها الخاصة فيجب أن نضيف أيضا ـ أن افتراضات إبراهيم زنوبيا وتصوراته ـ بما يمكن أن تمتلىء به من أخطاء وشطحات ـ تضيف إلى العمل الفنى نكهة من الفكاهة تتصف بها أقوال الكذابين عادة . ولأن إبراهيم زنوبيا دَعِىٌّ يعتقد أنه شاعر مبرز سيأتى بانقلاب فى عالم المثل والبشر ، فمن الطبيعى أن يرقى بتخميناته وتصوراته إلى مرتبة الكوميديا المأساوية . ففى هذا الإدعاء بالمعرفة المستحيلة يكمن ما يضحك من المونولوج الطويل ، الذى يستفيض فيه إبراهيم زنوبيا طوال صفحات الرواية . ولكن فى هذا التشبث بيقين مستحيل وبرغبة فى الإخبار عن أشياء يمكن ألا تكون قد حدثت فعلاً تكمن مأساوية ذلك المونولوج الطويل أيضا .

والزمن فى أعمال محمود عوض عبدالعال القصصية زمن ذاتى ، خاص ببطل العمل . ومن ثم قد يطول هذا ويقصر ، وقد يتضاءل وينكمش ، زمن متخبط متداخل ، مهوش ، زمن ليس تيارا متدفقا تجرى فيه الموجة إثر الموجة ، بل هو نوع من العاصفة تجتاح العمل الروائى ، زمن يتوقف على الجانب النفسى والعاطفى للشخصية ، ومن ثم يقترب من زمن المدرسة العبثية . والزمن العبثى يختلف عن الزمن البروستى . لقد كانت فكرة الزمن قبل نشوء المدرسة العبثية تحتم على البطل استعادة الماضى بهدوء وانتظام وتسلسل ، يكاد يقترب من تسلسله الذى يحدث فى الواقع المعاش . وهو الأمر الذى ماعاد يحدث فى «الرواية اللامعقولة» .

ويرى **محمود عوض عبدالعال** مثل جيمس جويس الرائد الذى حذا حذوه أن مهمة الفنان لا تتمثل فى سرد أحداث الحياة اليومية أو تسجيلها بل فى إعادة تشكيل خبرات هذه الحياة . وتصعيدها ـ مثلما يفعل الموسيقى ـ إلى شىء خاص جدا اسمه « العمل الفنى » . ولذلك فإن محمود عوض عبدالعال يحاول أن يحمل كلماته بأكثر مما يحتمله «كيانها اللغوى » فهو يشحنها بما يدور داخل أبطاله من تيارات شعورية مرتدة عن واقع غير قابل للتصديق أو الفهم . وإذ يسرى هذا الواقع فى مسارات النفس الدفينة ، تعود النفس فترده إلى الخارج مكتوبا ، ولكنها ترده على نحو أكثر تعقيدا وتشابكا . ولاغضاضة فى ذلك فليست مهمة الفن فى نظر محمود عوض عبدالعال الشرح ، أو التفسير ، أو الإفهام .

وتتضمن مجموعته القصصية « **الذى مر على مدينة** » (١٩٧٤) عشر قصص من العسير أن تفهمها تماما بعقلك ، ولكن المؤلف لا يطالبك بذلك ، بل لا يتمنى لك ذلك . وهو يدعوك فحسب أن تخضع لوقع الكلمات فتشعر بما يشعر به من تتهاوى على رأسه أحجار عمارة تنهار ، وقد كان هذا واقع مصر زمن النكسة . ولكن مطلوب منك ـ أيضا ـ أن تضمد جراحك ، ولا تستسلم ، فأنت مثل بطل قصته « **شاب يغنى** » جرجرتَ تعبك ، « وستدخل المستشفى غدا للعلاج » .

وسيظل « الغموض » يلاحق قصص محمود عوض عبدالعال ، وسيوقع ذلك « الغموض » فى قلب القارىء إحساسا « بالغربة » ولكن هذا الغموض ـ الذى أصبح أيضا من الصفات التى تلصق بكثير من الأعمال القصصية منذ الستينات ـ مقصود كمعادل للواقع ذاته أو كتمرد أو تحريض ضده .

٣ ـ

وبعد أن ألمحنا إلى تأثير **جيمس جويس** (١٨٨٢ ـ ١٩٤١) على الأعمال القصصية المصرية فى السبعينات ، وضربنا لهذا التأثير مثلا بقصص محمود عوض عبدالعال « الذى مر على مدينة » وروايته « سكر مر » التى قامت فى حقيقتها على مونولوج داخلى طويل . ننتقل الى تسجيل تأثير **فرانز كافكا** على القصة المصرية فى الحقبة المذكورة . وسوف نرى هذا التأثير بارزا عند القصاص الروائى نبيل عبدالحميد .

كتب **نبيل عبد الحميد** رواية وثلاث مجموعات قصصية . أما الرواية فهى « **مسافة بين الوجه والقناع** » وصدرت عام ١٩٧٨ . وأما المجموعات القصصية فهى « **تمثال على أعمدة الهواء** » عام ١٩٧٠ و « **رائحة الرماد** » عام ١٩٧٣ و « **الدوران حول السور** » عام ١٩٨٠ .

وشخصيات نبيل عبدالحميد شخصيات ينتابها اللهاث ، ملتاثة ، قلقة ، مضطربة ، دب فيها الهوس ، تزلزلت واستبد بها عدم الثقة . الجميع ضد الجميع . يدسون السم ، يطعنون من الخلف ، ويخونون ، حتى أصبح الوفاء والإيمان وهما غير مقدور عليه . « **فالآذان ملتصقة بكل الحوائط تلتقط الهمس** » واسترداد الثقة يكاد يكون مستحيلا . وفى النهاية تفقد الشخصيات الثقة أيضا فى نفسها ، وتعتنق على مضض تصور الآخرين للحقيقة رغم عدم اقتناعها بذلك التصور .

كل شىء فى أعمال نبيل عبدالحميد غير قابل للتصديق ، وقابل للتصديق فى الآن ذاته ، فالحقيقة لا وجود لها ، وتصوراتها تتنافر ، وتتصادم ، وتحطم بعضها بعضا ، ولا يبقى فى النهاية إلا رماد ، شظايا . أشلاء . ومع ذلك يجعل المؤلف كل هذه الشظايا والأشلاء تستقيم وتتماسك فى عمل فنى يشد إليه الانتباه .

وتكتسى أعمال نبيل عبدالحميد بطابع « **التحقيق** » . وتفرغ فى استجواب يقوم على سؤال وجواب . وحتى لو لم نكن إزاء « قصة بوليسية » فكل من أبطاله متهم وموجِّه اتهام فى الوقت ذاته . ولكن ما القضية ؟

أجل ، ما القضية ، ما مصير الإنسان ؟ وإلى أين تمضى مسيرته ؟ وما الدور الذى يؤديه الفن فى هذه المسيرة ؟ أسئلة جليلة يشرِّف نبيل عبد الحميد أن يتصدى لها . ولكننا لن نجد إجابتها عند نبيل عبد الحميد بقدر ما نجدها لدى **فرانز كافكا** الأديب التشيكى المتوفى عام ١٨٨٣ الذى لم يكن له تأثيره على نبيل عبد الحميد (ومن قبله قصاصنا الكبير يوسف الشارونى) فحسب بل على الأدب الأوروبى قاطبة . لقد مات كافكا كاتبا مغمورا فى الحادية والأربعين من عمره محطما ، أوصى بإعدام مسودات أعماله لأنها غير مقبولة من أحد . وكان الذى يعرفه الأدب قبل « كافكا » إحساسا مبهما واستثنائيا بعبثية الوجود . أما بعد كافكا فقد اصبح هذا الإحساس قويا واضحا . هو الأصل وليس الاستثناء .

وقد زود أدب كافكا كاتبنا نبيل عبد الحميد بمؤثرين على الأقل . الأول : ذلك الديكور الذى يبدو سهلا وخداعا فى الوقت ذاته ، ذلك العالم غير المتماسك الذى هو بالتيه أشبه . والثانى تلك المشكلة التى يتمثل مضمونها الفنى فى إجراءات حياة تسير فى غيبة كل قانون . فقد استطاع نبيل عبد الحميد أن يستفيد من ذلك كثيرا ، بالأخص فى روايته شبه البوليسية « **مسافة بين الوجه والقناع** » التى تنتهى بعد اتخاذ إجراءات تحقيق مطولة (بصدد اختفاء جثة البطلة وشبهة قتلها) إلى أنه ليس ثمة جثة على الإطلاق ، بل إن الفتاة نفسها المتهم باختفائها وبقتلها لم يكن لها وجود فى الحقيقة . أكان الأمر كله وهما ؟ أكان كذبا ؟ أم ماذا ؟ هذا مايجد القارىء ـ فى نهاية الرواية ـ نفسه حائرا إزاءه ، ومن ثم يتسرب إلى وجدانه إحساس ثقيل الوطأة بعبثية كل شىء . ويتجلى لنا بذلك مؤثر أوروبى شديد الفاعلية ، ليس على أعمال نبيل عبد الحميد فحسب ، بل على العديد من روائيينا وقصاصينا من أمثال **جميل عطية إبراهيم وأحمد هاشم الشريف ومحمد حافظ رجب ورأفت سليم وأحمد الشيخ ومجيد طوبيا** ، حتى لنكاد نقول إنهم إنما خرجوا جميعا من عباءة **كافكا** ، كما خرجت القصة الروسية كلها من عباءة **جوجول** .

٤ ـ

ويدعونا هذا إلى الوقوف مليا لنشير إلى رائد من رواد القصة القصيرة فى أدبنا الحديث وهو **يوسف الشارونى** . وقد كانت « **الشخصية التعبيرية** » التى أتى بها منذ أواخر الأربعينيات إضافة حقيقية إلى أدبنا القصصى المعاصر ، بل نقطة تحول فى تاريخ قصتنا القصيرة . وإن بدت هذه الشخصية نموذجا مطروقا فى أدبنا القصصى فيما بعد ، فإن الفضل يرجع إلى يوسف الشارونى ، خصوصا فى تسويغ هذا النموذج وتقريبه إلى ذوق القارىء العربى ، رابطاً إياه بالتيارات التجريبية والطليعية فى الآداب العالمية . وقد كانت مثل هذه الشخصية القصصية بمثابة الصدمة للذوق الفنى المستقر المتواتر .

وتقود المعالجة التعبيرية للشخصية عند يوسف الشارونى إلى اتصافها فى كثير من الأحيان بالكاريكاتيرية . وواضح فى قصته «**الطريق إلى المصحة**» (وهى من قصص مجموعته «**العشاق الخمسة**») كيف يبنى المؤلف شخصياته من تفاصيل واقعية نابعة عن دقة الملاحظة ، ثم لا يلبث المؤلف أن يدفع ببعض هذه التفاصيل فيوصل شخوصه إلى حد الكاريكاتير ، كأن نراه يتابع المرأة فى قصته بأنفها الطويل ، وعندما يدور الحوار عن رائحة نتنة ولفافة سمك تنحنى السيدة بأنفها الطويل على ابنها .

وتبدو شخصيات يوسف الشارونى الذى واصل الكتابة فى السبعينيات (وإن كان إنتاجه القصصى فى هذه الحقبة قد قل كثيرا ، وانصرف إلى الدراسات النقدية) فى بعض الأحيان ، مثل الدمى الخشبية الملطخة بالألوان الصارخة ، والإنسان الآلى ، ومهرجى السرك والحانات والمقاهى[٢] . وهم مبطوطون فى كثير من الأحيان ، محنيو الظهور ، يتطلعون من حولهم فى خوف ، مثل بعض شخوص المصورين **حامد ندا وعبدالهادى الجزار** فى مراحلها الفنية الأولى .

والشخصيات فى قصة يوسف الشارونى «**سياحة البطل**» تبدو غير واقعية ، صعبة التصديق ، بسبب المبالغة فى الاعتماد على العاهة فى بنائها . ويتخبط القارىء فى جو كابوسى قريب جدا من ذلك الذى نجده لدى الكاتب التعبيرى الفرنسى **أرتور أداموف** فى مسرحيته «**الخدعة الكبيرة والصغيرة**» و «**الجميع ضد الجميع**» بوجه خاص . تفاصيل دقيقة تحاول الإيهام بأن هذه الشخصيات التى تحتل المقهى هى شخصيات من لحم ودم ، ولكن الأمر لازال يحتاج إلى مزيد من الإيضاح . وليس أقدر على الإيضاح من المؤلف نفسه . يقول يوسف الشارونى فى نهاية مؤلفه «**دراسات فى الرواية والقصة القصيرة**» (١٩٦٧) تحت عنوان «ملاحظات على قصص من مجموعتى العشاق الخمسة ورسالة إلى امرأة» :

« إن من خصائص الأداء المعاصر «تصوير الجو غير الواقعى بطريقة تبدو واقعية للغاية وهذا أشبه بما يحدث فى الكابوس . ولعل فرانز كافكا الآن أشهر من ابتدع هذا الأسلوب . ونحن نجد هذا فى قصتنا (سياحة البطل) عند تصوير رواد المقهى . إنهم لا يسيرون جميعهم باعتدال ، ولعل هذا لون من ألوان ما يعرف بالطريقة التعبيرية ، وهى رؤية الوجود من خلال نفسية معينة . فكأنما أصحاب العمارات ، على هيبتهم ، ذوو عاهات بالنسبة للباحثين عن مساكن لديهم ، بل إن هذه العاهة لون من ألوان هيبتهم ، حتى إن البطل وصديقه عرجا قليلا فى مشيتها حتى لا يكتشف أحد أنهما غريبان عن المقهى ، ومع ذلك فلم تفلح حيلتهما . إلى جانب هذا كانت هناك عشرات التفاصيل الدقيقة عن المقهى ومدخله وطلائه ... الخ مما يجعل اللاواقع يبدو واقعيا » .

وشخصيات يوسف الشارونى تدين مجتمعا تعيش فيه دون أن تبين الإطار الكامل أو الثابت للمجتمع الأفضل الذى تريده . إنها تدين أوضاعا جائرة هى فريستها . وتعتبر الشخصية التعبيرية عند يوسف الشارونى ــ بذلك ــ مجرد (الترمومتر) الذى ينبىء عن ارتفاع الحرارة ، أو عن وجود الحمى فى جوف المجتمع ، دون أن تدّعى علاجا لهذا الحمى أو تلطيفا لها . ولذلك فإنه على الرغم من الجذور الاجتماعية الراسخة للشخصية فى قصص الشارونى فهى ليست «**شخصية دعائية**» . صحيح أنها «**شخصية متمردة**» على القهر الاجتماعى والاقتصادى ، كما يبدو ذلك جليا فى «**دفاع منتصف الليل**» و «**سياحة البطل**» ، ولكنها تقف ــ بصفة عامة ــ لائمة مستفسرة : «لماذا أصبح من أصبح من المصدورين ، وكيف انتقلت العدوى ؟ وقد ألقت الشخصيات هذا السؤال مرارا ، فلم تحظ بجواب ، لكنها ما ملته . (الطريق إلى المصحة) .

قد لا يعرف أبطال الشارونى تغييرا يحل محل الأوضاع الوبائية المحيطة بهم ، فلا يظهرون بمظهر المجاهدين العتاة ، ولكن يكفيهم شرفا أنهم يقاومون الوباء ، ويرفضون الاستسلام للمرض ، إنهم ــ إذا لم يكن بإمكانهم أن يشفوا الآخرين من الوباء ــ يتحاشون مااستطاعوا (وهم بغير مستطيعين فى النهاية) أن يتدنسوا به . إن أقصى ما يريده البطل الشارونىُّ هو أن يحتفظ بطهارته وعذريته فى مجتمع يأبى عليه ذلك . ولنستمع إلى البطل فى «دفاع منتصف الليل» يقول :

«أنا رجل مسالم لا أصدقاء لى ولا زوج ولا أطفال ، فلماذا يتعقبنى شخص أو اشخاص وأنا سائر فى هذه الزحمة الكريهة ؟ وهكذا نشأت لدى رغبتى المستمرة فى الانكماش والتضاؤل» .

ومن هنا تكتسب الشخصية الشارونية قيمة أخلاقية جديرة بالاعتبار . إنها إذا كانت لا تعرف لنفسها ــ بعد ــ خلاصا فى هذا العالم العدوانى الدنس ، فلا أقل من أن تنكمش وتتضاءل ، لا تطلب جاها ولا مالا ولا صيتا ، بل تمضى لتقاوم ، ربما فى جهاد يائس ، كل صنوف القهر الخارجية . ومن هنا نفهم ومضة القداسة التى تضىء شخصيات يوسف الشارونى من وقت لآخر ، رغم كل عيوبها وضعفها وإحباطاتها .

٥ ــ

وبشعرة رهيفة تعدّى **أمين ريان** ــ أيضا ــ فى مجموعته القصصية «**صديق العراء**» (١٩٧٩) «الواقعية» إلى «التعبيرية» فراح يشدو بتوق القلب بموال تسمعه فى هدوء الليل من بعيد ، فيحرك فى أحشائك شجنا مقيما . وهذا ما جعل لأغلب قصص مجموعته هذه ذلك المذاق الحريف ، فقد تجردت كلماته من النفعية والتملق والعقلانية المباشرة . وقد تعلم الفنان «كيف تصلب الحياة على حوائط مدنية زائفة ينخرها الميكروب وتفترسها الحروب» ، فأضحت الحياة بالنسبة لفنه «**جثة مزوقة**» . ولكن العصفور يمضى يغرد ، وهل يكف العصفور عن الغناء ؟ بل هل يعرف لماذا يغنى ؟ وكيف ؟ ولمن يغنى ؟ إنه صوت صادر من حنجرته متدفق إليها من أعماق كيانه كعصفور . ويكتب أمين ريان القصص ــ بدوره ــ من أعماق كيانه كفنان «**يحمل رؤى وأفكارا** ، ويهيم فى كل واد يكتب» ويغنى لنا ــ **فى قصة «مسوغات مواطن كذاب»** ــ «وجيعته» .

وقد قامت رؤية أمين ريان فى قصص «صديق العراء» على فلسفة مؤداها أن كل شىء ليس فى مكانه الصحيح ، وأن الدنيا مصابة بخلل لابرء منه ولانجاة .فلسفة اعتبرت المواطنين جميعا «مساخيط» ثيابهم تنكرية ، لحاهم الكثة وشواربهم وعويناتهم ، أسماءهم من إعداد

الابليس «زحل» . ولهذا فقد غمس الفنان قلمه فى محبرة الجنون ، وراح يدبج بقلمه «**مدائح للجنون**» ويلعب بكلماته «**ألاعيب الحماقة والحكمة**» ، ومضى بخفة ظلٍ لا تَخْفَى يعطينا قصصا لا يمكن قبولها إلا اذا وضعنا نصب أعيننا فلسفته تلك واستعذبناها ، كما نستعذب مذاق أسلوبه الحلو ، المطعَّم «بفنون البهلوانات» ، والقراجوزات والمغفلين والقفاشين والحشاشين والمساخيط وأهل المسخرة وغيرهم من ملوك السمر الشعبى . وإننا نستبيح لأنفسنا أن نتصور أمين ريان فى حياته اليومية يمثل أمام الناس دور «**السيد الحزين الذين لا يعرف الضحك الى شفتيه سبيلا**» بينما يقوم إذا أمسك بالقلم «**بألاعيب تذهب الحزن وتضحك طوب الأرض**» (مسوغات رجل كذاب) .

وفى تطور أدب أمين ريان القصصى من الشخصيات الواقعية إلى الشخصيات التعبيرية تحولت القصص من مجرد إبداء انتقادات جزئية إلى إطلاق صرخة احتجاج عريضة مبهمة ، لكنها أكثر عمقا من الوخزات والانتقادات الجزئية ، فتغدو إدانةً للإطار الاجتماعى المحيط بالإنسان الفرد . وشخصيات أمين ريان فى أغلبها شخصيات تتكالب عليها ضغوط خارجية ، تدفع بها إلى السقوط ، إن لم تهرب منها إلى الخمر والجنون والعزلة بعيدا «قرب حقول ، وحيوانات لا تاريخ لها وأعشاب تشب إلى لاشىء» . بل إن «الأدب نفسه» أو «الكلمة» بصفة عامة هى متنفس ومهرب للبعض من السقوط . ولكن إنسان أمين ريان فى جوهره يظل صافيا نظيفا ، فاذا شابته شائبة فليس من نفسه بل من الموبقات والضرورات الخارجية . ولا يعنى شغف أمين ريان فى مجموعته القصصية «صديق العراء» بتصوير الشخصيات النائحة الشاكية . إنه يرتضيها كأنموذج يحتذى به ، ولكن الذى يقصده ــ حقا ــ هو توجيه رسالة إلى القارىء ، ومن خلاله إلى البشر جميعا ، أن يضعوا فى اعتبارهم وجوب تغيير الظروف الخارجية وتطهير الحياة الإنسانية من القوة والفظاظة والتفاهة والسوقية .

٦ ـ

ولننتقل بعد ذلك الى قصاص روائى من قصاصى السبعينات عُرِفَ بسعة اطلاعه على تيارات الأدب الأوربى من خلال ماقرأه مترجما من أعمال هذا الأدب . وهذا الروائى هو **محمد الراوى** .

وترجع تجربة محمد الراوى القصصية الى عام ١٩٧٣ حيث أصدر مجموعته القصصية الأولى «**الركض تحت الشمس**» . وأصدر بعد ذلك روايتين قصيرتين الأولى «**عبر الليل نحو النهار**» عام ١٩٧٥ والثانية «**الجد الأكبر منصور**» عام ١٩٨٠ .

ويثير محمد الراوى إعجابنا فى روايته الأولى «عبر الليل نحو النهار» بالحركة التى ينفثها فى أرجائها من خلال القطع والتداخل والانتقال الذى لا يهدأ له قرار . وقد جعل كل ذلك العمل غنيا فى نسيجه ، متوترا مستفزا حتى نهايته . ويلفت العمل النظر ببنائه الذى يحتوى عدة معان دون أن تتعرى هذه المعانى أمام أول نظرة تلقى عليها . ولكن يحتفظ العمل بمعنى داخلى ، ملغز ، جوهرى ، مراوغ ، له حياء حسناء فرعونية من نقوش المقابر ، ويختلف الأمر كثيرا بالنسبة لهذه الرواية عن الانفضاح السريع الذى تلقاه فى العديد من روايات الواقعيين السطحيين .

ويعتبر محمد الراوى من الروائيين القلائل الذين وهبوا القدرة على أن يقولوا لنا الكثير ، وقد أمكنه فى روايته «عبر الليل نحو النهار» أن يزاوج بين هضمه لفن **آلان روب جرييه** ، فتضمن عمله فقرات من الوصف الدقيق المرهف الذكى ، وبين استيعابه لفن **صمويل بيكيت** الذى تجلى فى كل تلك التيارات الشعورية والمونولوجات الداخلية الحافلة بعوالم أوسع بكثير من عالم المحسوس والمرئى . ونلتقى عنده على وجه التحديد بتأثيرات من قصة «**الغرفة السحرية**» لجرييه و «**رماد**» لبيكيت ، ولكن على وجه مصرى خاص به تماما .

وقد حفلت رواية محمد الراوى الأولى بالأضواء والألوان والأصوات والروائح والأدخنة . إنها تصعيد الواقع إلى اللاواقع . وقد تجلى ذلك ــ على الأخص ــ فى ذلك التجول بين البيوت المنهارة والشوارع الجانبية الخالية من أهلها ، والدخول إلى الغرف الحاوية لأسرار أصحابها ، بعد أن غادروها ، فى أعقاب الغارات الجوية التى انهالت عليها ، والماشى التى تنتهى بفجوات أحدثتها القنابل فى الجدران ، فصارت تفتح على الفضاء ، وتطل على الدروب التى اصطفت على جانبيها الخرائب ، وتكدس فى أنحائها ركام وأكوام تنبعث منها رائحة العطن . وأجمل ما فى تفاصيل المكان ، بطل صفحات الرواية كلها ، تلك النباتات المتسلقة الخضراء ، كنسمات على الجدران المشجوجة ، وجوانب القبور التى ترقد فيها الجثث فوق الجثث . وقد لا ينسى القارىء لأمد طويل وصف المؤلف لجثة الصديق التى رقدت وتحللت على السرير لحظة أن جاء بعض رجال الدفاع المدنى ليمضوا بها إلى حفرة مفتوحة تنتظرها فى الجبانة ، وأصابع ذلك الصديق العظمية المغروسة فى حشية السرير ، والكتاب الذى سال عليه من الجثة سائلها الأصفر اللزج . وكم كانت براعة المؤلف وهو يمزج لنا الموت بالجنس . فاذا نزلنا الى المخبأ ، ساعة العدوان على مدن القناة ، استمعنا إلى ذلك الحوار المتقطع الذى لا يروى عطشنا ، ولكنه يثير فينا مشاعر من الجمال السريالى الملغز ، تضيئه وتعتمه ومضات المدافع والأنوار الكاشفة التى تلمع فى ظلمات المخبأ . إنه حوار لايكشف سرا بل يزيد الحقيقة إلغازا ، فليست رواية محمد الرواى ــ شأنها فى ذلك شأن روايات التيار الحديث ــ ديكارتية الطابع .

وإذا كان الحوار فى الرواية لا يكتمل فذلك لأن ثمة مادمر من قنابل ، ليست من فعل أعداء خارجين هذه المرة ، بل من فعل عد داخلى دفين فى الأعماق . وعندئذ تتواكب الخرائب الداخلية والخرائب الخارجية على صفحات الرواية على نحو يحقق للعمل الروائى تماسكا ممتازا ، فى ظل قدرة على الإيحاء بالأجواء ، وقدرة تشكيلية تعتبر ألزم ما يلزم للقصاص الحديث ، فهو لن يلفت من وشائج الفنون التشكيلية الأمر الذى أكده الروائى الفرنسى المعاصر **ميشيل بيطور** .

ولقد أثبت محمد الراوى أن المعقول يقودنا إلى اللامعقول ، والواقع إلى اللاواقع ، فالإنسان يحيا فى عالم مفتوح الأبواب على الخيال ، وقد تنفتح شراكه تحت قدميه فى أى لحظة ، عند مفرق الطريق ، أو فى الخطوة التالية . ولعلنا نذكر ــ فى هذا المقام ــ رواية «**نادجيا**» للسيريالى الفرنسى الكبير **أندريه بريتون** .

ثم تجىء رواية محمد الراوى الثانية «**الجد الأكبر منصور**» عملا شيقا صعبا مخيفا خشنا محزنا ساحرا جهنميا . وقد حقق فيه المؤلف الطموح

كثيرا مما كان يريد أن يحققه عندما أمسك بالقلم وبدأ يكتب . وبعد «الرواية التجريدية» ينتقل إلى «الرواية الميتافيزيقية» التى تقوم على مفهوم للحياة ، مؤداه أن كل ما فى هذه الحياة ليس سوى مفردات أبجدية من الإيماءات ، تشير إلى ما وراء هذه الحياة الفانية الضيقة ، إن الحياة رمز ولغز ، ولا يفض هذا اللغز إلا من حاول أن يهب نفسه لايماءات الحياة الأخرى عبر هذه الحياة التى ربما تكون قناعا يخفى وراءه وجها . ما هذا الوجه ؟ أهو جميل ؟ أم قبيح ؟ وجه من ؟ ماذا يُرَادُ بنا ؟ هذا هو اللغز المغلّف بالغموض الذى إسمه الحياة .

وربما كان المكان هو البطل الأوحد فى أعمال محمد الراوى القصصية والروائية . أما الإنسان فهو مجرد أداة كى يتجسم المكان . وقد أحسن الروائى الشاب فى روايته «الجد الأكبر منصور» فى وصف ذلك البيت الذى اجتمعت فيه الشخصيات الأربع ، بدهاليزه وغرفه وأبوابه وحوائطه . ونقل تفاصيله الموحية أو الميتافيزيقية . ويذكرنا هذا البيت بذلك الوجود المحصور الجهنمى فى «**جلسة سرية**» لسارتر ، وفى «**مأساة العصر الجميل**» لضياء الشرقاوى . ولكن محمد الراوى صنع على أى حال ـ عالما خاصا به ، على مشارف صحراء مثل صحراء سيناء ، أو صحراء التتار لدينو بوزاتى ، من خلال تركيب مأساوى مضحك ، يعطينا «معادلا موضوعيا» لاستشعار أشياء خارجة فى الغالب . فهو مثل إشارة المرور نجدها عند مفترق الطرق . وهو يشير إلى أشياء كثيرة ويفسرها ولكن بالرمز وليس الإيضاح ، وربما كانت تفسيراته «لا تفسيرات» فى حقيقة الأمر ، توقعنا فى حيرة أشد ، ولكن الأمر المؤكد أن المؤلف يلفنا فى غلالة من الفن الكلامى ، ساحرة مثل رشفات من خمر معتقة .

ويبدو محمد الراوى فى تجربته الروائية متأثراً بتجربتين من حياته هما : معاينته الدمار الذى حلّ بمدينته «السويس» فى أعقاب حرب ١٩٦٧ وما خلفه من خرائب وأشلاء وشوارع خاوية تنتظر ـ مع ذلك ـ عودة أهلها . أما تجربته الثانية ؛ فهى وفاة صديقه الحميم الأديب ضياء الشرقاوى فى الثانى من نوفمبر ١٩٧٧ بكل ما تضمنته تلك الحادثة من فجائية ، وخلفته من فراغ ليس فى قلب المؤلف فحسب ، بل فى قلوب أصدقائه المقربين جميعاً . ولا زال محمد الراوى فى أعماله القصصية والروائية يبحث عن ضياء .

وبقدر ما يركز محمد الراوى فى فنه القصصى والروائى على «المكان» يقصى «الزمن» عن انشغاله ، فلا يبدو للزمن وجود إلا باعتباره من أوصاف المكان ، فعندما يهبط الليل تتبعثر الأضواء فى أرجاء المكان ، وعندما ترتفع الشمس فى الظهيرة تلتهب الرمال . وهكذا . وإذ يقصى الراوى الزمن من أعماله ، يصبح الإنسان مغروسا فى المكان . وقد فعل روائيو «**الرواية الجديدة**» فى فرنسا هذا بالنسبة للزمن أيضا ، عندما جعلوا من حقيقته مدلولا سيكلوجيا ، فما بداخل النفس ، ولا تدركه الحواس ، ليس له مكان فى العمل الأدبى . ومن ثم لم يعد «الحيز الروائى» عند الآن روب جرييه «**حيزا زمنيا**» ولا «الحركة الروائية» «**حركة فى الزمن**» فقد اقتصر مع رفاقه كتاب «الرواية الجديدة» على «المكان» .

ولكن كيف يمكن الخروج من هذا الجحيم الذى اسمه المكان ؟ ألا يوجد مستقبل ؟ أمل فى تغير نحو الأفضل ؟ لجأ الروائى الفرنسى **ميشيل بيطور** إلى تحقيق هذه الحركة عن طريق الانتقال بشخصياته من مكان إلى مكان . كما نرى فى روايته «**جدول المواعيد**» . ولكن محمد الراوى يرفض هذه «الحركة المكانية» ويظل صامدا فى مكان واحد . يرصد التغيرات الظاهرية التى تحدث فى أرجائه . ومن هنا جاءت الصفة التشكيلية فى أعمال محمد الراوى . فاللوحة لا تعرف الحركة إلا مجازا ، ومن خلال معالجة خاصة لتفاصيل المكان الذى ينصب عليه العمل . ولهذا رأينا انكباب محمد الراوى على التقاط الخواص المرئية للأشياء التى يحتويها المكان «أبو الأشياء» . وليس من الضرورى أن تكون هذه الخواص مرئية بالعين ، فقد تدركها حواس أخرى . وأعمال محمد الراوى القصصية مثل اللوحة التشكيلية «سكونية» أقصيت عنها الحركة . والمقصود بالحركة هنا «الحركة الخارجية» التى تدفع بالعمل إلى تغيير الأمكنة ، أما «الحركة الداخلية» فهى شىء يلتقطه الراوى بما تزخر به أماكنه من جيشان وتآكل . فالمكان عند الراوى تعتمل فيه حركة ديناميكية خاصة به ، وذلك باعتباره شيئا مثل البركان ، وباعتبار الزمن فى حد ذاته ليس كينونة قائمة بذاتها بل هو صفة من صفات المكان ، فالمكان شىء متحرك ذاتيا ، يحرك جزئياته دون أن تحركه قوة أخرى خارجية مثل الزمن . ويظل المكان فى نهاية العمل الأدبى كما كان فى أوله ، كتلة تعتمل الحركة فى جزئياتها بفعل الشعلة الحية . والراوى ـ قصاصا ـ بمثابة الآلة التى يكشف المكان عن نفسه من خلالها . وليست أعماله سوى «المكان فى علاقته بنفسه» ومن ثم تحللت هذه الأعمال ـ وعلى الأخص روايته «عبر الليل نحو النهار» ـ من الأخلاقيات والغيبيات ، بل أُقصِيتْ عنها ذاتُ القصاص نفسه ، متحولة بذلك إلى درجة من «الموضوعية» قاربت بينها وبين «الرواية الشيئية» .

ولاشك أن محاولة إدخال «**الرواية الشيئية**» فى نسج حياتنا الروائية على يد روائى قصاص مبدع مثل محمد الرواى يعتبر من الدلائل على قوة المؤثرات الأوروبية فى الرواية المصرية فى السبعينات . وإذا كانت «الرواية الشيئية» قد بدأت تظهر وتكتسب وجودا خاصا بها فى الأدب الفرنسى الحديث منذ الخمسينات من هذا القرن ، فلا شك أن التفات قصاصنا الشاب محمد الراوى إلى هذا التيار الأدبى الجديد فى أوائل السبعينات ، ومحاولة الاهتداء بتعاليم منظِّرى هذا التيار ومبدعيه ، يعتبر من النقاط المضيئة فى مسيرتنا القصصية . وقد أثمر ذلك تجديدا جديرا بالاعتبار فى القصة عندنا .

ـ ٧

ولعل القصاص **إدوار الخراط** من أكثر أدبائنا تنوعا فى صوره . فهو لايقف عند «الصور النفسية» ، أو السيكولوجية» و «الصور التعبيرية» مثل يوسف الشارونى بل يتعدى ذلك إلى «الصور السريالية» التى تجلى الكثير منها على صفحات قصص مجموعته الثانية «**ساعات الكبرياء**» الصادرة عام ١٩٧٣ . أما مجموعته القصصية الأولى فكانت بعنوان «**حيطان عالية**» وصدرت عام ١٩٥٩ . وهذه الأنواع الثلاثة من الصور تجمع بينها صفة واحدة هى أنها دلق حقيقى للداخل على الخارج ، فالذى نراه فى كل هذه الأنواع من الصور أن صاحبها يعكس ـ على موجودات العالم الخارجى ـ حالته الداخلية من خوف أو ضيق ، أو ملل أو احباط أو شبق ، أو غير ذلك من الحالات التى تعرفها الحياة الداخلية للشخصية ، دون أن يكون للعالم الخارجى صلة بها (كأن يرى المكتئب

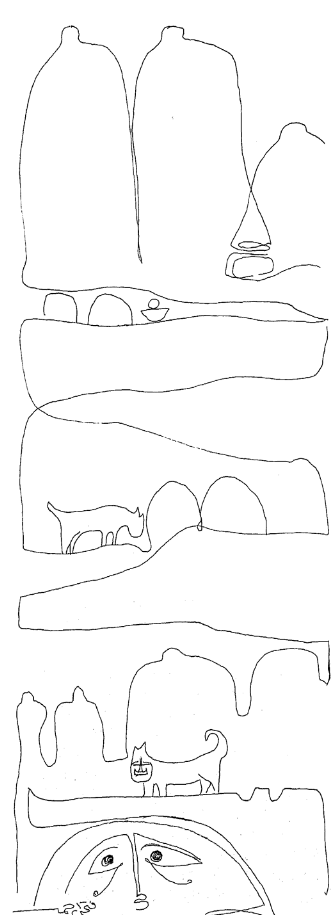
النهار قاتم السواد . تبلغ هبات الريح الى أذنيه فيسمعها أنينا ونواحا .. الى غير ذلك من الحالات التى تكون فيها صور الواقع مصطبغة بما يضطرم فى أعماق الشخصية من انفعالات وهواجس) .

وإذ يربط بين الصور الثلاثة المذكورة هذا الرباط الواحد ، وهو فى الوقت ذاته معيار تمييزها عن الصور الواقعية الموضوعية ، فإن هذه الأنواع الثلاثة تستحق صفة الصور الذاتية فى مقابل الصور الموضوعية . ويتعين بعد ذلك أن نحاول التفرقة بين أنواع الصور الذاتية على أساس من طبيعتها المميزة . ولا شك أن لكل منها خصائصها المميزة التى تنفرد بها .

ويمكننا أن نقول ـ بإيجاز ـ إن الفارق بين الصورة النفسية والصورة التعبيرية أن للصورة النفسية أسبابا محددة فردية متعلقة بصاحبها . فمن يرتكب جريمة قتل يخشى ـ معها ـ مطاردة البوليس . ينعكس خوفه على تصرفاته ورؤاه ، لتكون صور هذه الرؤى صورا نفسية سيكولوجية ، وإذا كان السبب الذى يحرك الخوف فى أعماق الشخصية واضحا سهل تبينه وتفسيره فقط ، ولكن قد تدق الأسباب فى كثير من الحالات ، ويتعلق الأمر بأسباب راسية مختفية قديمة ترسبت فى العقل الباطن ، بحيث لا يبدو للعيان أن لهذه الصور أسبابا معقولة . ولكن مع وجود هذه الأسباب التى يكشفها التحليل النفسى ، (يقوم به كثير من القصاصين فى أعمالهم) فإن الصور الأدبية المتعلقة بالعقل الباطن أو بالعثرات النفسية التى تتردى فيها الشخصية تظل صورا نفسية . وقد ساعدت دراسات علم النفس الحديث على انتشار مثل هذه الصور فى الأعمال الأدبية ، كما ساعدت أيضا على استجلاء الحقيقة السيكولوجية لكثير من الصور الأدبية التى كانت خافية .

أما الصورة التعبيرية فهى تقوم على حالة خوف أو قلق أو إحباط تنطلق منها ، ولكن دون أن يكون سببها عثرة سيكولوجية متعلقة بنفسية البطل . إن الصورة التعبيرية قد يبدو فيها البطل فى حالة خوف من خطر مبهم ، دون أن يرجع هذا الخوف إلى سبب حقيقى مؤثر . وقد يشعر البطل بالإدانة دون أن يكون قد ارتكب إثما يدعو إلى هذا الشعور . هذه الأحاسيس والهواجس المبهمة التى تقوم عليها الصورة التعبيرية لاترجع إلى أسباب سيكولوجية مرضية متعلقة بفردية من تنتابه بقدر مايكون مردها «حالة احتجاج» إزاء عدوانية خارجية قد تكون وافدة من المجتمع أو من الوجود ذاته . وبقدر ماتظل الحالة غير المستقرة فى الصورة السيكولوجية فردية الأصل والدلالة لأنها خاصة بصاحبها ، فإن حالة المعاناة فى الصورة التعبيرية تتحول إلى حالة عامة ، سواء من حيث تأثيرها الذى يشبه تأثير صرخة تتردد أصداؤها فى جنبات الإنسان والوجود أو من مصدرها . إن السبب الذى بعث الخوف أو القلق أو الاحساس بالذنب والإدانة أو غيرها مما تنضح به الصورة التعبيرية التى يعنى بها المؤلف ـ فى قصته لتنمية إحساس عام عند القارئ .

إن الخوف ـ مثلا ـ فى قصة إدوار الخراط **«محطة السكة الحديد (١)»** يرجع إلى أن البطل لم يكن معه تذكرة تمكنه من الخروج من باب محطة الوصول ، فيظل يتخبط بين جنبات المحطة ، يختلط بزحام المسافرين فلا يكترث به أحد ـ هذا الحدث فى ذاته ، بما ينطوى عليه من خوف ، ليس سوى تكئة تتيح للكاتب أن ينمى إحساسا بخوف



عام شامل ليس فى قلب الشخصية فحسب ، بل فى قلب كل قارىء . ولذلك يمضى القاص فى تفاصيل صورته قاصدا أن يشد القارىء إلى داخل دوامه الخوف لتصبح الأزمة أزمته ، على أساس أن محنة الخوف هذه إنما هى محنة الإنسان فى هذا العصر ، وربما فى كل عصر ، فالإنسانية يخيم عليها إحساس بدنو خراب قادم لاقبل لها بدفعه .

أما الفارق بين الصورة التعبيرية والصورة السريالية فيعتبر فارقا بين مايثير الاحتجاج ومايثير الغرابة . وإذا كان الاحتجاج يتعلق بمستوى من الوعى بغربة الإنسان بين أقرانه البشر ، وبأن الكون لم يصنع على قدر الإنسان ، مما يثير فى نفس الإنسان إصرارا على أن يستحوذ على الوجود أو يصبغه بعواطفه وأحلامه ورغائبه ، فإن للغرابة مسالك ودروبا أخرى . وقد رأى عشاق الصور السريالية أن المألوف يفقد قدرته الجمالية ، وأن الجمال ينبع من الربط بين أشياء متنافرة بعد تخليصها من استخداماتها النفعية (البراجمتية) بغية إكسابها معانى أخرى منبثقة من أكثر اللقاءات إثارة للدهشة وأقلها توقعا ، يفضى ذلك إلى صور تتضمن أكبر قدر من التضاد فى مظهرها ، مما يزعزع أكثر الرؤى اليومية ثباتا ، ويبعث فى النفس توقعات مبهمة لاتستنفذ ، تسم الصور السريالية بمسحة شعرية عميقة . وقد وجد السرياليون فى أول الأمر نبعا سخيا للصور فى «اللا معقول» و «العقل الباطن» بجنونه وأحلامه وهلوساته وهذيانه . وقد رحبت السيريالية بالغوص إلى «اللاوعى» ، ذلك المخزن الذى توجد فيه الأشياء فى أكثر العلاقات غرابة وفجائية . وقد آلت السيريالية على نفسها أن تعلى الصور النابعة عن العقل الباطن على كل صور الحياة الروتينية اليومية وصيغها التى أصبحت لفرط ألفتها ـ لاتثير فى النفس أى إحساس جمالى . ويبدو إدوار الخراط فى قصته **«محطة السكه الحديد (٢)»** بعد أن ارتقى فى أداة الوصف ، أكثر قسوة وعنفا ، فلقد عاد بطله فى هذا القصة من سفر مجهد حاملا معه خاتم خطوبته إلى زميلة له فى المكتب ، لكنه يكتشف وهو ماض إلى فرجة فى سور المحطة يخرج منها بعد دقيقتين إلى شوارع الإسكندرية كعادته ، بدل الطريق الطويل إلى باب الخروج ، يكتشف أنه قد فقد خاتم الخطوبة ، ذلك الشىء الصغير الذى سيمكنه من الالتقاء والارتباط والنمو فيعود أدراجه ليبحث عن الخاتم فى هدأة المحطة ذات الجو المهدد المتوعد ، ويهرول إلى حيث يقف القطار الذى كان يركبه ، وقد وقف بين العديد من القطارات التى لاتتميز بعضها عن الآخر ، وتزل قدمه ويتعثر ويقع إلى الأمام دفعة واحدة بين القضبان .

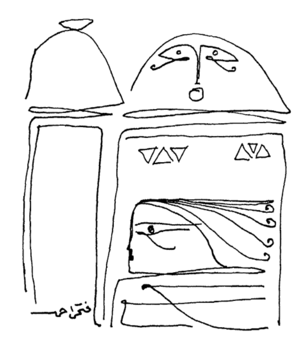
وبسقط بين كتل اللحم المقطع بفعل عجلات القطارات الذاهبة الآتية على القضبان اللامعة . بين أشلاء مبتورة مرمية على القضبان ، حيث حس اللحم الإنسانى المحظور المحبوب معا . عضلات بطون وأطراف سيقان مدورة وأذرع بضة متشابكة باردة ، هامدة ، لكن فيها مع ذلك أبدا ، روع لا يخطئه القلب أبدا ، روع التلاصق بأجساد ميتة ، بأجساد المحارم الميتة ...» .

إن البطل ـ فى هذه القصة لا يتخبط فحسب بين جموع لاتعرف ولاتأبه له ـ كما كان الحال فى قصة «محطة السكة الحديد (١)» بل يتخبط بين جثث هرستها عجلات القطارات . شقتها طولا وعرضا ومضت عنها ، متراكمة بعضها فوق بعض ، مرتاحة فى نوم الزمالة الأخيرة والبطل ـ هذه القصة الثانية نجده يفقد شيئا . أما فى القصة الأولى (محطة السكة الحديد (١)» فلم يفقد شيئا ، بل لم يؤد عملا كان يجب أن يفعله . أما فى القصة الثانية (محطة السكة الحديد (٢)) فقد قام بأداء العمل المطلوب لبلوغ السعادة والارتباط بمن يحب . أحضر خاتم الزفاف ، لكنه يضيع منه . ربما سرق منه أو ربما سقط منه . الخطأ فى جانبه يكاد يكون معدوما . ومع ذلك ينتهى مصيره إلى ما هو أبشع من مصير زميله فى القصة الأولى ، يرتطم وجهه ويداه وصدره ، مرة بعد مرة بلا انتهاء ، بسور لاعور منه ، من الأشلاء النظيفة النقية الشاحبة ، كأنه يراه فى العتمة . لم تعد هناك إلا هذه الدورة المتكررة من الاتصال بهذه الجثث والانفصال عنها ، جثث أخوته ، جثته وهى تتخايل له تحت السماء الفسيحة ، مقطعة ولكنها بريئة .

وينهى إدوار الخراط قصته «محطة السكة الحديد» بالانزلاق إلى صورة قد تكون تعبيرية ، لما تنطوى عليه من احتجاج على سلب الإنسان حقه المشروع فى السعادة والتواصل بالآخرين . سواء كان هذا السبب بفعل اجتماعى متمثل فى الزحام الضاغط بالقطار ، أو بفعل لاتعليل له سوى التلذذ الذى كان لدى آلهة الإغريق فى مناوشة البشر الفانين فى سعيهم إلى نيل مطلب السعادة . ولكن هذه الصورة التى تختتم بها قصة «محطة السكة الحديد ٢» يمكن أن تكون صورة سريالية أيضا ، بل هى صورة سيريالية ، لو شئنا الدقة ، وذلك لفجائيتها وغرابتها التى لاتترك للقارىء أن يلتقط أنفاسه من فرط انبهاره بها . ففى صورة سقوط من يبحث عن خاتم خطوبته الضائع ـ بين زحام من الأشلاء البشرية التى قطعتها عجلات القطارات الرائحة الغادية على قضبانها اللامعة ـ من الغرابة والمباغتة ما يحقق فى النفس «صدمة» الانتقال الشرس الفجائى من عالم يومى عادى ، عالم المحطات والقطارات المزدحمة إلى «عالم لايومى» غير عادى ، عالم الأشلاء المكدسة فى ألفة[3] .

وبعد أن كان إدوار الخراط يطوى الشخصية على نفسها فى قصص مجموعته الأولى ، «حيطان عالية ١٩٥٩» ينحت فى أعماقها ، أصبح ـ فى مجموعته الثانية **«ساعات الكبرياء»** ـ يبسط الشخصية على الوجود كله . وفى هذا يقول إدوار الخراط :

« يخيل إلى أن الشخصية عندى هى الحدث ، بمعنى أن الأفعال التى تجرى فى هذا العالم لاتنفصل عن الشخصيات من الخارج ، ولاتبدو أن لها وجودا خارجيا مستقلا . إن الأفعال والأحداث تبدو فى القصص السائدة كأنها ترتبط بالشخصيات ارتباطا فيه دائما نوع من الميكانيكية ، ومن ترتب المعلول على العلة ، من البناء الناتج عن إطارات نفسية أو اجتماعية ، أى أن هناك باستمرار لاف القصص وحدها بل فى التصور الشائع للحياة نوعا من الصناعة وتلمس التبرير المنطقى أو النفسى أو الاجتماعى بين مجموعتين منفصلتين : الأشخاص من ناحية والأفعال أو الأحداث من ناحية أخرى . إن الرواية عندى مختلفة اختلافا جذريا .. وليس صحيحا بالمرة أن القصص عندى هى قصص الذات أو الشخصية وحدها ، بل تصورى أن عالمى القصص هو



عالم الشخصية التى هى ، فى نفس الوقت ، حدث متغير ومتطور معا ، لاانفصام بينهما».

ويجدر أن نلتقط من هذه الأقوال عدم الانفصام بين العالم الداخلى (الشخصية) والعالم الخارجى (الأحداث) وامتزاج كل منهما فى الآخر ، ورفض الصناعة والربط الميكانيكى بين الأشخاص والأفعال ، وهو مانلمسه بجلاء فى «ساعات الكبرياء» فإن العالمين الداخلى والخارجى ليس أحدهما غريبا عن الآخر ، بل يتصل به فى التحام ووحدة بين الذاتى والموضوعى ، لأن الحقيقة ليست من عالم غريب منفصل عن الإنسان ، بل هى «حقيقة إنسانية» فى البداية والنهاية . ولذلك لم يعد المكان عند إدوار الخراط مجرد ديكور تتحرك فى إطاره الأشخاص . بل أصبح امتدادا للشخصية ، وأصبحت تكتمل بالإطار المكانى الذى تتحرك فيه ، فتعتمل فى الشخصية عشرات الاهتزازات التى تعود فتعكس على الوجود ألوانها وصخبها بل تخلق الشخصية فى بعض الأحيان أماكن خاصة بها ، كما فى حلم عبور الترعة والسراية المنعكسة على مياهها فى «البرج القديم» ، وكما فى حلم اليقظة الذى يجد فيه مدرس الرياضيات نفسه بداخل إطار مكانى من ماء «**يرتفع فوقه حتى يصل إلى السماء ، وهو نائم على رمل القاع ، ملقى على أرض البحر تعلوه أمواج هادئة شاهقة تحيط به ، وتتسايل بجرمها المائى الكبير فوقه ، دون ثقل**[4]» .

وقد لاحظ كثير من النقاد ـ منهم **لودفيك جانفيه** ـ أن تتابع الأمكنة من خلال الوصف قد أصبح مخرجا للقاص الحديث ، يفرغ فيه رؤيته القصصية . وقد تعرض المكان لما تعرض له الزمن من قبل ، فكلما تداخلت الأزمان فى المونولوج الداخلى ، تتداخل الأماكن فى القصة الحديثة ولكن مجرد الاهتمام ببناء الإطار المكانى فى القصة والاعتماد عليه كدعامة من دعائم العمل القصصى ، وهو مانراه عند إدوار الخراط ، يوضح لنا تقدم الفن القصصى عنده . وفى «البرج القديم» على الأخص يجب أن نضع فى الاعتبار سريان القصة انتقالا من المندرة المضيئة الدافئة ، مثل بطن مركب فى النيل ليلا ، إلى غرفة (وقاد فانوس) وزوجته (حنونة) ، إلى مكان دفن بناته الثلاثة المتوفيات من خلال الحلم ، إلى دكان الطوب النيىء المفتوح على الجرن ، إلى برج الحمام فى النهاية ، وإطلال البطل منه على المرتفع الخشن بنباتات الحلفاء الشائكة ونتوءات القبور المستطيلة المحدبة الظهور . هذا الانتقال من مكان إلى مكان هو عصب الحركة فى قصة «البرج القديم» وبعد أن كان «التطور» فى القصة التقليدية يتم عن طريق حركة أحداث أصبح التطور فى قصص إدوار الخراط «حركة مكانية» وربما ذكرتنا هذه الحركة المكانية من بعض النواحى بتلك الحركة المكانية فى رواية **ميشيل بيطور** «التعديل» أو «التحول» la modification حيث نجد البطل ينتقل من باريس التى يخلف فيها زوجته وراءه ماضيا إلى روما حيث عشيقته بانتظاره ، ومن خلال هذا التحول من مكان إلى مكان تجرى رواية الحب المتحول من امرأة إلى أخرى .

وكثيرا ماتكون الصور التى يدقق إدوار الخراط فى نقلها ووصفها خيالات أو ذكريات أو أحلام نوم أو يقظة ، تتسرب أو تندفع إلى اللحظة الواقعية الحاضرة التى يوجد بها البطل ، فتربط بين ماضيه وربما ماضيه الموغل فى القدم وبين حاضرة المروى عنه ، كما فى هذه الذكرى التى تقفز إلى ذهن أبونا **توما فى القصة التى تحمل اسمه** بمجموعة «**حيطان عالية**» . وكثيرا ماتتصف هذه الصور الداخلية بشىء لابأس به من التماسك والاكتمال . ولكنها كثيرا ماترِدُ ممزقة متآكلة غير مكتملة إلى مخيلة البطل وذاكرته ، يترك عليها الوقت الطويل آثاره .

ولئن كان فن إدوار الخراط القصصى قد بدأ معتمدا على هذا الصورة الداخلية فإنه قد تطور حتى بلغ فى قصصه «البرج القديم» و «السكة الحديد» و «جرح مفتوح» إلى نوع آخر من الصور هو «الصورة الخارجية» المشربة بمحنة البطل . على أن الصور الخارجية وإن كانت مشربة بحالة البطل ومحنته ، تتراوح موضوعيتها بمدى قدرة البطل فى الاستحواذ عليها ، فعندما يصبُّ البطل محنته فى كرسى أو منضدة فإن صورة هذا الشىء الخارجى تبدو مشربة بعلاقته بالبطل ، أما إذا كان الحديث عن الطبيعة والوجود وماشاكل ذلك فإن قدرة الاستحواذ تتضاءل فيبدو ذلك الخارج عملاقا مغتربا إزاء البطل .

وقد تطور الوصف أيضا عند إدوار الخراط من مجرد استخدام فقرات رمزية مثل السطور التى تصف فراشة تصطدم بالمصباح المنير فى غرفة هدى وتسقط فى كوب الماء لتهيج سطح الماء برهة ثم تلفظ أنفاسها ، وذلك كى يعطى لنا إيماءة رمزية إلى بطلة القصة ذاتها ـ تطور الوصف عند إدوار الخراط فأصبحت القصة كلها بناء فنيا مواكبا الوجود بأسره ومومئا إليه وبذلك صار العمل الفنى كله رمزا لما هو أكبر مما كانت ترمز إليه الفقرات الوصفيه الجزئية من قبل . ولذلك تقل أهمية الحدث الذى يتمثل فى حكايات جزئية ليصبح العمل القصصى كيانا ، من خلق المؤلف وابتداعه ، ولكن فيه مافى الوجود من لغز كبير ، يشق البطل بحثا عن كنهه ، مثلما فى قصص «**البرج القديم» و«جرح مفتوح» و«فى الشوارع**» حيث يبدو البطل فى القصص الثلاثة مثل مخبر سرى ، يبحث عن قاتل لايهتدى إليه ، وإن تجلت لعينيه جريمته ماثلة أمامه وفى النهاية نجد البطل فى قصة «جرح مفتوح» يفقد أمانه وفى قصة «**البرج القديم**»

تستبد به دهشة مشربة بحيرة لا برء منها . أما فى قصة «**فى الشوارع**» فيستسلم البطل - فى النهاية للوحش القاتل مثلما استسلم بطل «**قضية** **كافكا** لجلاده ومثلما استسلم **بيرانجيه** للقاتل الخفى فى مسرحية **يونيسكو** «**قاتل بلا أجر**» .

٨ -

وننتقل الآن الى نموذج باهر لتأثير الآداب الأوربية على مسار الحركة الروائية والقصصية عندنا فى السبعينات . وهذا النموذج يتمثل فى قصص وروايات أديبنا الراحل **ضياء الشرقاوى** ، وندلل على ذلك بقصته الطويلة «**مأساة العصر الجميل**» التى تعتبر درة فريدة فى جبين أدبنا المعاصر . ولنتابع هذه الرواية القصيرة فى تفاصيلها .

غرفة بالطابق الثالث فى عمارة بمدينة ما ، أى مدينة لايهم ، فالمدن كلها سواء . بالغرفة شخصان ، رجل وامرأة ، يتحاوران حوارا هو مادة العمل الروائى كله ، وعلينا أن نلتقط خيوط هذا الحوار حتى نتبين ملامح القصة وجوهرها وإن كان من المتعذر التقاط هذا الخيوط كلها ، فقد نسج العمل بحيث لايوصل إلى معنى محدد أو نهاية محدودة . لقد اقتصر العمل على أن يوحى بمعانٍ شتى ، لا يعيبها أن تكون متضاربة . والهدف المبتغى من مثل هذه الأعمال إيقاظ أحاسيس نائمة فى الأعماق ، تحت ركام الحياة اليومية ، وإثارة كوامن من القلق المبهم والتمرد الغامض على كل شىء ، وربما على لاشىء أيضا .

وتقوم مأساة العصر الجميل على شخصيتين حاضرتين تذكرنا بكثير من الأعمال المسرحية التى تقوم على بطلين متحاورين أو متبارزين ، مثل «**رقصة الموت**» لسترنبرج أو «**فى انتظارجودو**» لبيكيت أو «**الخادمتان**» لجينيه . ويستخدم ضياء الشرقاوى بعض الأساليب المسرحية فى بناء عمله الروائى . ففضلا عن الحوار الممتد بطول الرواية ، تبدو بعض الفقرات كأنها إرشادات مسرحية ووصف للديكور الذى لايتغير على مدى هذه الرواية القصيرة المؤلفة من ثلاثة أجزاء ، هى «**على هامش العصر الجميل**» و «**فصل فى الجحيم**» و «**أفراح الجسد**» ، مما يوهم أيضا أننا إزاء مسرحية من ثلاثة فصول ، وأهم من ذلك كله أن بطلى القصة يتقمصان - فى بعض اللحظات - شخصية ثالثة لاتظهر على المسرح وقد لايكون لها وجود أصلا ، ويحاولان تجسيد هذه الشخصية والإيهام بوجودها .

رجل وامرأة صعدا إلى تلك الغرفة الشاهقة لملقاء ما . وهما فى انتظار من صعدا للقائه . من ينتظران ؟ لانلبث أن نفقد الاهتمام مؤقتا بمن ينتظران ، ويؤرقنا الانتظار ذاته ، ونصبح - بدورنا - أسرى ذلك الحيز الزمنى الذى تشغله أطنان من الكلمات ؛ «**لايمكننى أن أنتظر**» ، «**لم يكن على أن أنتظر كل هذه المدة**» . «**كان يجب الا أقع فى هذه الخدعة**» «**تعرفين أننى لاأخدعك**» ولكن «**أى حيوان ينظر من ارتفاع ثلاثة وثلاثين طابقا لابد أن يشعر بالدوار**» «**كنت أعتقد أننا سنقابلها فعلا**» «**أسكت . اطفئ هذا النور اللعين . أرجوك**» «**لافائدة . فإذا كنت قد قررت أن تبقى فسوف نبقى ولن نستطيع الذهاب**» ليس ثمة مفر إذن من الانتظار . ويجرى الانتظار فى حيز مكانى يعمد ضياء الشرقاوى إلى وصف محتوياته ، فالزمان يحتاج إلى ديكور يتمثل فى مكان يتطبع

بطبعه . حتى يضحى الزمان والمكان رأسين لغول واحد : «**كان ضوء النيون أبيض صافيا ؛ لمبة فلورسنت مستديرة معلقة فى منتصف السقف تغمر الغرفة بضوء بارد يزيد الإحساس بعرى الجدران والسقف**» ويؤدى اختيار الضوء الأبيض الغرض المستهدف ، وهو إذكاء الإحساس العدمى فالأبيض ليس لونا على الإطلاق . إنه الصفر بين الألوان . إنه معادل للخواء .

ولكن هل يستطيع البطلان غير الانتظار بعد أن جاءا إلى هنا ؟ يقول الرجل :

«**أنت تعتقدين أنه يمكنك أن تذهبى هكذا ببساطة . إذا كانت لديك الشجاعة الحقيقية ، لأن تذهبى قبل ان تأتى**» وتقول له رفيقته «**اذا أردت أن أذهب فسوف أذهب**» لكنها لاتغادر المكان أبداً وتستمر فى الانتظار . فالرحيل الاختيارى ليس بالأمر السهل حتى لو تظاهر الإنسان بغير ذلك . إنه المأزق الذى وضع الإنسان الحديث نفسه فيه . وصار هذا المأزق سبب تعاسته وضراوته ، دون أن يكون قادرا على أن ينزل السلم وينجو بجلده .

وبكل هدوء ، يشحذ ضياء الشرقاوى خياله ، وياله من خيال خصب بعيد الأغوار ، خيال كابوسىٌ مؤرق ، يترجم مافى أعماق الإنسان المعاصر من رعب بعد أن وصل إلى طريقه المسدود ، ويصف لنا جوهر المأساة .

«**إنك لاتستطيع أن تذهب بعد أن جئت . مكتوب عليك الهلاك لو سولت لك نفسك النزول من حيث أتيت . أما إذا بقيت فليس أمامك سوى الابتذال**»

«**الكذب هو قدرنا ، وهو مايجب**»

«**ربما المصعد الداخلى معطل الآن ، وهو كثير العطل ، بل مؤكد أنه معطل الآن . ستقولين سأهبط على قدمى ثلاثة وثلاثين طابقا . هه . ستقولين ذلك ولاشك ولاتعرفين مامعنى الطوابق العلوية ، ولاتعرفين ما وراء الأبواب الكثيرة المغلقة ..**»

ولقد لعب ضياء الشرقاوى «بالأدوار العلوية» على أكثر من مستوى ، فهناك مستوى الصورة ، ومستوى الفكرة ، ومستوى الوحى والنبوءة ، وقد جعل كل ذلك من الأدوار العلوية رمزا مفتوحا روعى فيه الإيهام وعدم الانضباط .

وقد بُنى «المعمار الفنى» لرواية «مأساة العصر الجميل» على «نفى مستمر» فنرى الرجل يقول عن المرأة العجوز ساكنة الغرفة الداخلية «سوف تدهشين من جمالها حينما ترينها» ثم يقول «ابعدى مرآتك عن الثقب وإلا رأيت صورتها القبيحة منعكسة عليها فجأة» . وفى موضع آخر يقول الرجل عن العجوز «إنها لاتدرك شيئا» ثم يقول «إنها تدرك كل شىء وكنى» ثم يعود فيقول «إنها بلهاء» ومن قبل يقول «عشرات السنين من الصمت علمتها لغة أخرى غير التى تثرثر بها» . وبهذا النفى المستمر يضحى اليقين مهتزا . كل شىء غير مؤكد . ويصير الوجود مزعزعا . يقول الرجل إنه ليس ممكنا فى غرفة شاهقة الارتفاع منعزلة كهذه أن نعرف ماإذا كنا بالنهار أو الليل . لقد ركد الزمان الإنسانى .

ولكن الرواية لاتلبث بعد ذلك أن تنبىء بأن ثمة زمنا يمضى شاء الرجل والمرأة أم أبيا كنا فى بداية الرواية «على هامش العصر الجميل فى اليوم الرابع فاذا ما وصلنا إلى «أفراح الجسد» الجزء الثالث من هذه الرواية القصيرة الموحية فنحن فى اليوم السادس ، وساعة الفجر على وجه التحديد تحس المرأة برودة الفجر تنفذ خلال الزجاج ، تبلل جسدها فتسرى ارتعاشة فى أطرافها .

الزمن إذن يسير أردنا أو لم نرد . ولكن ماذا يحدث فى هذا الزمن الذى يسير حتما ؟ «تخيلى أنك تقرأين هذه الجريدة للمرة الأولى ، فستجدين نفسك تقرئينها فعلا للمرة الأولى . ستقرئين نفس الحوادث بنفس الشغف ونفس الاستمتاع ، مجرد أن تتخيلى أن نفس الشىء حدث بنفس الشكل آلاف المرات ، ولن تفقدى الإحساس بالاستمتاع الأزلى . يتكرر بنفس الإيقاع دون تغيير حتى يصير هذا الإيقاع صافيا محدودا واحدا ، حاولى ، بصدق فستجدين نفسك أمام الخالد الأزلى ، بكل صفاءه ورتابته وقبحه . وسوف تتيقنين أن لاشىء يحدث فى العالم فى حقيقة الأمر . وأن الذى قرأته مرة للمرة الأولى وظللت تعيدين قراءته مئات المرات بل الآف المرات بنفس الشكل قد فقد زيفه الأول ، وفى كل قراءة جديدة يتحول إلى حقيقة صافية كأنها تحدث أمامك ، كأنها حدثت أمامك ، وصرت تعرفين تماماً ما سيحدث ، خطوة بخطوة حتى قبل حدوثه أثناء القراءة ، وتفقدين ذاكرتك اليومية المبتذلة ، وتتشكل هذه الذاكرة بشكل هذه الأحداث فقط فتصير ذاكرة أكثر حضورا من الحاضر ولامفر من ذلك وإذا لم يحدث ذلك فى اليوم الرابع فستحتاجين ليوم خامس أو سادس أو عاشر لتحاولى ذلك» .

ولنلاحظ هنا عنصر العدد أو التتابع الذى لايفلت منه المرء حتى لو أصبح الزمن بركة راكدة . على أن الذى يجدر بنا أن نلاحظه أيضا ونقف عنده وقفة متأنية حتى نقدر فن ضياء الشرقاوى حق التقدير هو «تلك الذاكرة» التى يحدثنا عنها فى قصته . هذه الذاكرة العصرية التى تتشكل بشكل الأحداث فقط ، دون أن يكون ثمه مايحدث على مستوى الجوهر الإنسانى ، هى ذاكرة أشرطة التسجيل والاسطوانات والأفلام ، ففيها يحدث نفس الشىء ، بنفس الشكل آلاف المرات . يتكرر بنفس الإيقاع دون تغيير حتى يصير هذا الإيقاع صافيا محددا واحدا . ونصبح بهذه الذاكرة أمام الخالد والأزلى بكل صفاءه ورتابته وقبحه .

قليل جدا من أدبائنا أدرك روح العصر قدر ضياء الشرقاوى . ولهذا فقد جاء الكثير من أعماله الأدبية متقدما على كتابات رفاقه . لقد كتب هذا الأديب بلغة غير التى ألفناها واستخدم أسلوبا متميزا ، لايمكن اعتباره امتدادا لتقاليد سابقة فى آدابنا بقدر ما يعتبر كسراً لهذه التقاليد ، وتجديدا فى التجربة الأدبية وابتكارا مصدره قراءة الآداب الأوروبية مترجمة الى العربية . وقد كان ضياء الشرقاوى من أكثر أدبائنا اطلاعا على هذه الترجمات . وكانت له حاسة نقدية ممتازة واتصف باستقلال الرأى جعله يكتب بعضاً من الدراسات الأدبية التى أثبتت رسوخ قدمه فى مجال الأدب ذواقة وممارسا .

ويوصلنا أديبنا الراحل ضياء الشرقاوى بقصته «مأساة العصر الجميل» الى حد الإيلام والرعب . إنه يترك أدب الملاطفات الناعمة ، وأعمال التسلية الطلية ، وينفذ إلى مكمن الدمل فى أعماقنا فيضغط عليه لينبهنا إليه حتى لانستغرق فى نسيانه ونتوهم عدم وجوده . ويقف ضياء الشرقاوى بذلك فى وصف الكتاب الجادين الذين أبوا على أنفسهم أن يصوروا القبح على أنه الجمال بذاته . والدمامة على أنها أرقى مدارج الوسامة . إنه يزيل المساحيق عن وجه الإنسان فتبدو البثور والبقع الحمراء ، ولذلك نسمع المرأة فى الرواية تصرخ «أطفئ هذا النور اللعين» ولهذا أيضا كان الجردل والفضلات والروائح الكريهة من العناصر الأساسية فى خواء هذه الغرفة الإنسانية .

ويبدو ضياء الشرقاوى فى «مأساة العصر الجميل» وفى كثير من قصصه[5] متأثرا بفرانز كافكا وعلى الأخص فى تصويره لشخصيات روايته ومساعيها . شخصيات غامضة ، موحية ، هلامية ، متغيرة ، لايمكن تحديدها أو الإمساك بها ، تجعل القارىء على الدوام متحفزا لالتقاطها والتثبت منها دونما نهاية . وكل ذلك من خلال ينبوع من الحوار المتدفق الساخن الذى لايهدأ له قرار ولايشفى غليل المنطق ، لأن المنطق العقلى لايؤبه به فى العمل الأدبى ، إذ يقوم هذا العمل على منطق من نوع خاص . منطق فنى له مبرراته واعتباراته الخاصة . إننا ـ فى هذا العمل الأدبى ـ لانتكلم لغة المال والتجارة والبورصة ، تلك اللغة النفعية التى تستبد بالألسنة والعقول وإنما نتكلم لغة الروح ، بكل طقوسها ونكهتها وإيحائياتها وألوانها وطعومها وأصواتها وأبعادها الحدسية والرمزية ، لغة العقل الباطن مستودع الأسرار والغوامض ، لغة الكوابيس والأحلام والرؤى . الهلوسات فيها ليست مدانة ، والإيغال فى الخيال إلى حد الشطط ليس خطيئة . ولهذا فنحن لانطلب أن نفهم فهما نفعيا بل أن نحس وطأة الكلمات ومفعولها النفاذ وتأثيرها الموحى .

ـ ٩

وقد حفلت قصص **سكينه فؤاد** ، خصوصا فى مجموعتها القصصية الثانية «**ملف قضية حب**» بتوترات عنيفة ، وصور جمالية صارخة مثل عنقاء سوداء خرافية بألف جناح ومليون فم ينفث جحيما أسود ملتهبا» وتكمن قوة هذه القصص فى أنها قصص ملتاعة مضطربة ، متعدية ، فأدب سكينه فؤاد القصصى أدب ذو حيوية ضخمة . وليس ثمة لحظة فيه من الراحة الفجة . الإيقاع سريع جنونى ، يمسك بخناقك ويجرفك معه . تنسى كل شىء ، وتروح مع التيار المتدفق فى قصص سكينه فؤاد ، تحاول أن تتشبث بكرسيك أو بمنطقك ، فتجد أن كل وشائجك بما هو مألوف مطمئن قد تقطعت ، ومضيت تُدْفَعُ فى مهب ريح عاتية . إنك فى الواقع تحيا فى دوامة من الكلمات والتراكيب والرؤى ، والمونولوجات ، ولاتلبث أن تستسلم للسحر الذى تنفثه هذه القصص ، وتصبح منصرفا تماما لها . وهى فى النهاية تعطيك تعويضا كبيرا عن كل ماتخليت وانصرفت عنه ، تعطيك متعة فنية مثل تلك التى تحس بها وأنت تركب لعبة من لعب المفاجآت الخطرة بالسيرك .

ويفقد قارىء سكينة فؤاد إحساسه بالزمن وإدراكه للمكان . فوق السطور «يسافر فى قلب كحلك الليل» ولاينير الليل سوى حلم» وقد نزل الليل فى منتصف النهار الرمادى . أظلمت الدنيا ظلاما تجمع فيه كل ليل ولد على الأرض منذ دبت الحياة فيها ولم يعد الليل بسواده خارج

القارىء بل انتقل كل شىء إلى أعماق القلب . إنها قصص تعبيرية مليئة بالقلق وعدم الاستقرار والمزاج السوداوى والصور الشاطحة والرغبة فى تجاوز الواقع وتعديه . ويأتى جمال هذه القصص من الرغبة الجياشة إلى التعدى ، وتشوق إلى ليال أكثر سوادا ولمعانا ، وشموس أكثر دفئا ، وجمال أكثر جمالا ، ولو كان وحشيا متأبيا ، وهى فعلا «تحويشة الحياة من الليل والظلام سكبتها فى لحظة واحدة» وتبدو سكينة فؤاد متعجلة فى إنهاء قصصها ، كما لو كانت ثمة قوة خفية تطاردها وتلسعها بسوطها : «**تجمعت ملايين الإبر الهوائية فى إبرة واحدة ثقبت الرؤوس وفتحت عظام الجمجمة ، وأسكنت العاصفة فى كل رأس**» مثل هذه العبارات والصور التى تدلقها سكينة فؤاد فى قصصها ليست مجرد عبارات مصنوعة ، بل هى تعبير عن «حالة نفس» ولهذا فهى لاتأتى جوفاء شاحبة ، بل يتلقاها القارىء مفعمة بشحنة إنسانية قوية تتفجر ألوانا وأصواتا .

ويمكن أن نقول عن قصص «**ملف قضية حب**» بل عن قصص سكينه فؤاد كلها ، كما بدت أيضا فى مجموعتها الأولى «**محاكمة السيدة س**» وفى مجموعتها الثالثة «**ليلة القبض على فاطمة**» إنها تحكى عن امراة فى عالم المدينة الصاخب المشحون المتوتر . كل شىء فى هذا العالم اليومى مربك ، ضاغط يورث الجنون ، مسرع إلى حد رهيب . ليس ثمة لحظة توقف . هذا عالم سكينه فؤاد الذى تجلى على صفحات قصصها . أما بطلها فهو عالم المدينة الاخطبوطى ، مصاص الدماء الذى لايورث الإنسان إلا اللهاث والشقاء يستنزف عرقه ودمه وحياته كلها . وماذا يبقى له ؟ الليل ؟ «**الليل من خصوصياتى . الليل أتعاطى فيه الحبات**» وإن ليل المدينة عالم من العقاقير الحديثة ، تفضى إلى الجنون أو إلى الموت . ونساء سكينه فؤاد فى عزلة تامة ، لشدة هربهن ، حتى عندما يمارسن الحب ، يمارسنه بلا إحساس . إنهن يفكرن فى سباق الغد . بل وخادمات سكينة فؤاد الصغيرات القادمات مضطرات إلى المدينة ، سعيا وراء الرزق ، مِتْنَ قبل أن يولدن ، وذلك مثل صباح فى قصة «**الموت بلا ميلاد**» حيث تقول : «**أنا مت ولم أولد بعد . سأبحث عن دكان البطاقات وأشترى اسما وفساتين وناسا . طوال عمرى أحلم بأشياء لى . أحلم وعيونى مفتوحة ، سأنزل وأتوه فى قلب المدينة**» هذا التوق إلى الاستحواذ ، هذا العطش إلى أن تكون للمرء أشياء كثيرة ، هو حمى المدينة ، بل هو إن شئنا الدقة ــ سمها الزعاف .

المدينة ــ إذن ــ هى الموضوع والبطل فى قصص سكينه فؤاد . وها هى تختتم قصص مجموعتها «ملف قضية حب» بخطاب توجهه إلى المدينة فتقوب :

«**أسألك أيتها المدينة الكبيرة ، كيف تستأصلين قلوبنا الطيبة ، وتزرعين هذه القلوب الميتة ؟ لماذا تمتلىء جدرانك بالأقنعة ، وكل الناس وراء الأقنعة . من يعيدنا بشرا لايخفى ولايتخفى ؟**» .

وقد كانت صفحات مجموعتها محاولة لطرح هذه التساؤلات ، ولاتعطى قصصها حلولا ولاتتضمن لحظة تنوير واحدة . إنها تلقى بك فى «بئر» وتمضى تكتب وتكتب وتكتب صراخا من أعماق بئر ، وفى أفضل لحظاتها تكتب «نواحا» من أعماق البئر . قصصها نماذج طيبة للتعبيرية فى فن القصة المصرية . ومنظورها للحقيقة يتميز بإعلاء الحياة الداخلية للإنسان على عالمه الخارجى . وتقول إحدى بطلاتها «**مازالت الحياة حلما**» و«**الواقع ضبابى . لاشىء اكتملت ملامحه .. كل الأشياء مرسومة بألوان مائية ذائبة .**» .

ـ ١٠

ويؤكد **رأفت سليم** فى العديد من قصصه قدرته على أن يبتدع «أساطير عصرية» مستمدة من معاناة الحياة اليومية . ويتجه فى هذا السبيل إلى أن يصعد بالتفاصيل إلى مستوى رموز تنبض بحرارة لاتفتر ، وتتحول فى كثير من قصصه من «واقع عجز» إلى «واقع سحرى» يتأرجح بين الحضور والحلم ، بأسلوب يصل فى بعض الأحيان إلى أن يكون خاصا به تماما .

ويمكننا أن نترسم تطورا فى فن رأفت سليم القصصى ، فقد تحول من «التعبير المباشر» ضيق الإطار ، محدود الأفق ، كما بدأ فى قصصه الأولى مثل قصة «**الاحتقار**» إلى «التعبير غير المباشر» الذى مكنه أن يوسع إطار رؤيته القصصية ، فأصبحت أكثر ثراء وإيحاء .

ويجعل رأفت سليم الطبيعة فى قصصه تشاطر البطل عواطفه ، وتعبر عما يختلج فى أعماقه . ففى قصة «**فارس الشوارع الضيقة**» نجد العاصفة والبحر والليل امتدادا لروح «رستم» وانعكاسا لها ، وذلك دون تصنع أو تكلف . ويخيم جو رمزى كابوسى على المدينة المواجهة للبحر ، المترقبة للعدو أبدا . وتتزايد الشوارع الضيقة المتوازية كفوهات بنادق مصوبة إلى البحر ، تتزايد ضيقا كلما اقتربنا من نهاية القصة ، وذلك تبعا لانسداد قلب البطل ، وهو ذاهب إلى البلد بعد أن أبلغه الغريب الذى غاب فى الظلمات أن أخته ماتت وهى تضع مولودها «قبيل المساء» وأن الأهل ينتظرونه هناك «مع الصباح» .

ويعمد رأفت سليم فى قصصه إلى التجريد ، فأغلب شخوصه لاتحمل أسماء ، وليس لها ملامح ثابتة ، ولاتحمل بطاقة شخصية أو عائلية ، فنحن لانعرف شيئا عن تاريخ ميلادها أو وضعها الاجتماعى أو الطبقة التى تنتمى إليها أو ماضيها الأسرى أو المهنة التى تمتهنها . إن لدى رأفت سليم شخصية واحدة لاتتغير هى «الإنسان» الذى يصل فى بعض لحظات التجريد إلى مايمكن أن نسميه «اللاشخصية» أو الشخصية الضد» . وليست شخصيات رأفت سليم أبطالا بمعنى الكلمة ، فهى لا تشهر إرادة فى وجه الوجود ، ولاتشحذ عزيمة فى وجه الصعاب ، حتى لو تكسرت هذه الشخصيات فى النهاية . وإنما هى ورقة ذابلة فى خضم الوجود تذروها ريح مكتسحة ، وحطام تتقاذفه الأمواج ، ولكن هذا الحطام ، وهذه الورقة الذابلة ، تحكى على مستوى الفن «حكاية الإنسان» أو إن شئنا الدقة تحكى «فصلا» من حكاية الإنسان ، كما تحكى شذرة من قماش عثر عليه فى مقبرة قديمة عن حضارة الحقبة التى تنتمى إليها . وهذا شأن شخصيات رأفت سليم ، فهى فى أغلبها شخصيات محبطة ، تحكى قصتها بعد أن أضناها التعب . ولم يقصد القصاص بهذه الشخوص المحبطة أن تكون «انهزامية» بل قصد بها أن تكون معبِّرة عن هذا العصر أبلغ تعبير . فالانجازات التكنولوجية جعلت

إيقاع العالم الخارجي أسرع بكثير من النضج الفني للإنسان ، وربما كان هذا هو ما أفضى إلى تصدعها الداخلي .

وتنتاب القارىء حيرة وهو يخوض فى قصص رأفت سليم . من أين يستمد رؤاه ؟ كيف ترد إلى مخيلته هذه الصور الخشنة الغريبة المتحدية المستثيرة التى يبنى بها قصصه ؟ إن أول نبع لرؤى رأفت سليم هو عقله الباطن ، حيث نرقد الصور القديمة ممزقة مهوشة ، ويتلاشى ما للمكان والزمان من معانٍ موضوعية محددة ، فتتداخل وتتشابك وتتعقد . ويتلقى رأفت سليم أثناء الكتابة شحنات دافقة من توترات نفسية ممضة ، تنسكب فى بنائياته القصصية ، وإلا كيف يمكن أن يبرر مثلا هذا التلاقى المبهم فى إحدى قصصه بين القاضى والصبى الذى قتل أمه ، بكل فجائياته ، وتعدياته ؟ وكيف يمكن أن تنفتح الأذن على ذلك الحوار بين قاض عجوز وجثة صبى . وكيف يرقد الإثنان فى النهاية هامدين ، فيدخل الساعى ينفض التراب من على رأس القاضى وكتفيه وقدميه ، ومن على الجثة والمقاعد ثم يغلق الباب ، ويمضى ليسود الصمت أرجاء المكان ؟ لاشك أن الرؤية كلها داخلية . وليس ثمة قاض فى الواقع أو جثة صبى قاتل ، بل هناك نوع من «المحاكمة الداخلية» يجريها الإنسان لنفسه بنفسه فى «محكمة الضمير» عن ماض عطن . فويل للحاضر من الماضى ، إذ هو يلقى عليه بشبحه ، فتخيم الظلمة على الحاضر وتدب فى الأوصال الرعدة ، «رغن جوارب الصوف الثقيلة التى ترتفع حتى الفخذين» . وفى «الصدار والبدلة الكاملة» يحس المرء بجسده مثل «قشة» إن «الزمن غول مخيف حتمى» . والذى يجعله كذلك ــ على مستوى الضمير ــ أن «الجميع يحلمون بالقمر فى وقت من الأوقات» «و» الليل طويل جدا .

وعلى قارىء رأفت سليم أن يضع فى اعتبارة أنه سيتلقى منه صورا مغموسة فى محبرة النفس تخرج ممزقة ، مشربة بذاتية مفرطة . ولذلك سيحتاج القارىء إلى جهد أكبر كى يعبر الهوة ، ويستخلص من الصور المقدمة إليه أجزاءها التائهة ، فيعمد إلى عملية إكمال وترميم . فالمطلوب من القارىء ــ إذن ــ أن يترك خموله السلبى ويقدم على تذوق إيجابى نشط ، وذلك بأن يشارك ، وبقدر مشاركته تتحقق متعته . وعلى قدر نجاحه فى عمليات التخمين والاستخلاص يتوقف نجاح قصص رأفت سليم ذاتها . وليس ذلك بقاصر على قصص هذا الأديب فحسب ، بل إن الأمر يمتد إلى القصة الحديثة كلها ، والأدب الحديث كله ، بل الفن الحديث كله ، فقد أصبح المتذوق مشاركا للفنان والأدب ، ولم يعد مجرد متلق سلبى .

ويغلف الغموض أغلب قصص رأفت سليم ، حتى ليضطر القارىء إلى معاودة قراءتها برجاء الفهم ، لكنه لا يصل الى ذلك فتزداد حيرته . ويبقى من القصص انطباع يخيم على النفس بحزن وقلق مبهمين . ويلعب «الجسد الانثوى» دورا هاما فى خضم تشاؤميات رأفت سليم القاتمة . بل يمكننا أن نعمم فنقول إن قصصه تدور حول محور واحد هو الجسد الانثوى الذى يكون أحيانا مصدرا للكوارث ونبعا للضياع أيضا . يخاطبه القصاص بوله وشبق تارة ، ويصب عليه غضبه وكراهيته تارة أخرى . وإذا ماهرب منه فلكى يعود فيلتقى به ، ويرتدى بين أحضانه من جديد .

يقتله بطل قصة «**القلب عصفور وحيد**» كى يرتاح فتظلم الدنيا ويجتاحها البرود ويتزايد الضيق والضجر . وفى قصة «**رحلة العودة السعيدة**» نلتقى بزوجة هى امراة من لحم ولكنها ــ أيضا ــ ليست من لحم . إنها للإنجاب وليست للإنجاب . إنها عزاء للزوج وتحدٍّ له مما يجعل اللقاء الذى يجرى فى «البيت المترب» بين الزوجة وزوجها العائد من رحلة طويلة مثيراً للخيال موحيا بالعديد من المعانى والرموز . وفى قصة «**سقوط طائر منفرد**» نلتقى بشخصية مصابة بنوع من «العُنّة» النفسية فهو لايستطيع أن يلتقى بجسد العالم الخارجى ، رغم كل مافى ذلك الشخص من أناقة ووسامة ، فنراه ينسحب إلى عالم داخلى ، يحيا فيه بأحلام يقظة مع توق شديد إلى الخروج ، لكنه مُحَبط ، يدب فيه الخوف . ويتسلل هذا الخوف إلى فتاته أيضا . وعلى ضوء هذه الأحاسيس الشبقية تتلون جزئيات القصة حتى تنتهى بسقوط الطائر من علٍ محترقا فى بئر السلم . فيتناثر الرماد هشيما لاتلبث أن تدوسه الأقدام ، بينما ينبعث من الداخل صوت بكاء الفتاة .

ــ ١١

وقد أتت المؤثرات الأوربية إلى الرواية المصرية بموضوع جديد للغاية هو موضوع الخيال العلمى . وقد برز فى هذا المقام القصاص **نهاد شريف** الذى راح يثرى أدبنا بالعديد من أعماله القصصية . وبعد أن قدم روايته «**قاهر الزمن**» (عام ١٩٧٢) . قدم مجموعته القصصية «**رقم ٤ يأمركم**» (عام ١٩٧٤) ثم صدرت روايته الثانية «**سكان العالم الثانى**» . وقد استطاع نهاد شريف فى أعماله القصصية والروائية أن يحقق التوازن المطلوب بين المعلومة العلمية والصياغة الأدبية . فلم يَجُرْ العلم على الفن ، ولم يهبط الفن إلى درك الأكذوبة الحلوة . ومن خلال علاقات إنسانية دافئة تسرى الفروض العلمية ، ويكتسى النص الأدبى بشجن شاعرى يذوب فيه جفاف المادة المقدمة .

وجهود الإنسان للتغلب على مشكلة الموت وإطالة الحياة من هموم نهاد شريف فى أعماله القصصية والروائية وهذه محاولات الدكتور حليم صبرون فى رواية «قاهر الزمن» شاهد على ذلك ويتحدث المؤلف كثيرا عن توق الإنسان إلى إطالة عمره بأن يحيا الأزمان التى يريدها وذلك بعمليات التبريد لسنوات طويلة . ويدعو نهاد شريف إلى السلام ، ويحذر من أسلحة الدمار النووية ومخزونها . وقد روعه أن قلة ضئيلة من العلماء فى العالم يعملون حقا من أجل السلام وخدمة البشرية . فتخيل جماعة مخلصة من العلماء تلجأ الى قاع المحيط تتخذ منهجهودها للدفاع عن الإنسانية وحمايتها ، وأقام على هذا الخيال العلمى الإنسانى روايته الحديثة «**سكان العالم الثانى**» .

وتقودنا كتابات نهاد شريف الروائية والقصصية إلى «**المجهول**» ، خصوصا عندما يسعى الإنسان إلى فض ألغازه . ومن هنا تلعب رواية الخيال العلمى بألبابنا ، وتستحوذ على اهتمامنا فالكاتب ــ فيها ــ يجب أن يكون قادرا على أن ينفذ ببصيرته إلى غوامض الوجود ، سباقا إلى طرح أسئلة واستجلاء إجابات لانطالب بأن تكون صحيحة ، بل يكفى أن تكون محتملة الصحة . وقد أصبح نهاد شريف كاتب الرواية العلمية ببحثه الدائب ومايتوافر له من حدس فنى ، برجًا من أبراج المراقبة ، أو

مركزا من مراكز الاستطلاع ، أو إن شئنا أن نستعمل ألفاظا من قاموس الرواية العلمية ذاته ، فقد أصبح «رادارا بشريا» وتسنى له بهذه الخاصية ألاّ يقتصر على أن يكون تابعا ذلولا لرجل العلم ، بل إنه توصل ـ بملكة الخيال العلمي ـ إلى تقديم «أعمال متجاوزة» .

ولم يغفل نهاد شريف عن الطابع الاستشراقي للفن فهو يتزود من المعلومات العلمية بأحدثها ، ويدلي برؤى أدبية قادرة على أن تحتمل التصديق . ولا شك أن المؤثرات الأوربية واضحة جلية على أدب نهاد شريف ، منذ خطواته الأولى . وليس بمستغرب أن يختلط في بعض أعماله أسلوب الرواية البوليسية بأسلوب الرواية العلمية ، فقد صارت الرواية العلمة هي الرواية البوليسية لدى الكثير من القراء في أوربا وأمريكا . وأصبحت الرواية العلمية أداة النزول بالعلوم إلى رجل الشارع ، فتسقيه الحقائق في ملعقة من السكر المذاب . وأضحى مألوفا أن نلتقي في كتابات نهاد شريف بمثل هذه الأشياء : العيون المغناطيسية ، الأذن الالكترونية ، خريطة النجوم ، لوحة القياس الراداري . ولاشك أن التقاء ذهن القارىء بمثل هذه المعلومات يجعله أشد ألفه بالعصر التكنولوجي المتقدم الذي نسير إليه شئنا أم أبينا .

وقد حفلت أعمال نهاد شريف ، أيضا ، بأوصاف لأماكن جديدة في أدبنا ، مثل مراكز الأبحاث ، ومعامل الاختبار والصواريخ ، والمصحات المتقدمة جدا ، مثل مصحات التبريد ، كما في القصة **«الهجرة إلى المستقبل»** أما في رواية **(سكان العالم الثاني)** فقد تغير الديكور كله ، وصرنا نحيا بوجداننا وحواسنا وفكرنا في عالم سيريالي تماما ، وإن كان عالما حقيقيا بقدر ما في الحقيقة الطلية ذاتها من غرابة .

○ هوامش

(١) في أعمال محمود عوض عبد العال القصصية يقفز النص القصصي ـ في كثير من الأحيان ـ إلى فقرات من حوار مسرحي يبدو مقحما ، ويفعل المؤلف ذلك تقليدا لجيمس جويس نفسه في رواية «يوليس» .

(٢) تعتبر الشخصيات التي صورها محمد عبد المطلب قصاص سوهاج في مجموعته «بيت قصير القامة» وعلى الأخص قصة «سلة مهملات كبيرة الحجم» شديدة الشبه بشخصيات يوسف الشاروني التعبيرية .

(٣) نلتق ببعض الصور السريالية الممتازة في قصص أديب دمياط يوسف القط وعلى الأخص في قصة رقم ١ وقصة رقم ٢ من مجموعته بعنوان «تسع قصص» ويكتب الناقد أحمد عبد الرازق أبو العلا عن هذا القصاص أنه «متقوقع على ذاته في حجرته العنكبوتية ، لا زوجة له ولا أهل ولاأصحاب ، ولا أي شيء سوى الهموم والخوف الذي يعيشه من اللا شيء وربما لشيء» .

(٤) قصة أمام البحر ص ٨٧ من «حيطان عالية» .

(٥) في قصة وقائع يوم أسود التي يتحدث فيها الدكتور عبد الغفار مكاوي عن يوم وفاة ضياء الشرقاوي ، يستعيد ذكرياته القديمة عن الصديق الراحل فيقول : **«أخذنا في الكلام عن كافكا وكوابيسه وتفاصيلها الواقعية . فرقنا بين الحلم الصافي البرىء وبين الكابوس ، عن التوازن بين البناء والدفء ، بين التفاصيل والمعنى . بين الوعي المنبث في الأشياء والوعي المتسلط عليها . تكلمنا عن ضرورة تأديب اللغة ، قهرها وإخراس مكبراتها المتخمة من آلاف السنين بالإيقاعات والكليشيهات والمحفوظات ، بالرنين والضجيج والطنين . ذكرنا فضل أبينا الطيب صاحب العصا والقنديل . وضحكنا لهجومه الجبار على واو العطف والفواصل والعلامات والصفات . إتفقنا على ضرورة العلم ، على أن الأديب في عصرنا هو الأديب العالم لا الكسول المتواكل على شياطين الشعر وربات الخيال وحمى الإنفعالات . حذرته بشدة من كثرة القراءة في النقد والجمال ، خشيت أن تطغى عليه وتحبس ذاته وراء قضبان الآخرين» (المجموعة القصصية «الحصان الأخضر يموت على شوارع الأسفلت» ـ ١٩٨٠) .**

تجربة العبث

بين الأدب الغربى
و القصة المصرية القصيرة

ماهر شفيق فريد

- ١

« قعدت ورأيت تحت الشمس أن السعى ليس للخفيف ولا الحرب للأقوياء ولا الخبز للحكماء ولا الغنى للفهماء ولا النعمة لذوى المعرفة لأنه الوقت والعرض يلاقيانهم كافة »

هذه الآيات الواردة فى الإصحاح التاسع من سفر الجامعة ابن داود الملك فى أورشليم - وقد أوردها المازنى فى روايته العظيمة إبراهيم الكاتب - هى أبلغ تعبير فى الآداب القديمة عن مفهوم العبث - قبل أن يتحدث عنه ألبير كامى وغيره - وهى تتجاور مع أقوال أخرى من نفس السفر ، من قبيل « الكل باطل وقبض الريح » ، « كل الأنهار تجرى إلى البحر والبحر ليس بملآن » . ويتنامى هذا الحس العميق بالعقم ، هذا الإدراك لدورة العدم الناخرة فى قلب الوجود ، إلى أن يقول سليمان بن داود ، وفى قوله تذكرة بجوقة سوفوكل التى علمتنا أنه خير للإنسان ألا يولد ، فإذا ولد كان خيراً له أن يموت سريعا :

« ثم رجعت ورأيت كل المظالم التى تجرى تحت الشمس فهوذا دموع المظلومين ولا معز لهم ومن يد ظالميهم قهر . أما هم فلا معز لهم . فغبطت أنا الأموات الذين قد ماتوا منذ زمان أكثر من الأحياء الذين هم عائشون بعد . وخير من كليهما الذى لم يولد بعد ، الذى لم يرالعمل الردىء الذى عمل تحت الشمس » .

العبث هنا ، وإن يكن قد اتخذ صورة نظرة فلسفية شاملة ، نابع - كما هو واضح - من موقف وجدانى أرمضته نار التجربة . إنه ملجأ النفس الحساسة حين تتقشع عنها الأوهام ، وتصطدم بلا مبالاة الطبيعة وقسوة البشر ، وترى الخير والشر يستويان فى كفة الموت ، وفى هذا أسطع دليل - إن أعوزنا الدليل - على أن كل فلسفة ، مهما بدت ممعنة فى التجريد واللاشخصية ، ثمرة مزاج شخصى ، وتحوير - إن قليلا أو كثيرا - لمزاج صاحبها ، وجماع تجربته فى الحياة ، فهى موصولة الوشائج ببدنه وغرائزه وانفعالاته ، وثيقة الصلة بمناحى قوته ومكامن ضعفه ، متأثرة بعوامل الوراثة والبيئة والزمن ، نابعة من أعمق ينابيع وجودنا البيولوجى ، وتكويننا النفسى ، ووسطنا الاجتماعى .

والعبث - بالمعنى الذى نستخدمه فى هذه المقالة - يتضمن جملة أمور يتداخل بعضها فى بعض ، ولا تقوم بينها حواجز فاصلة ، وإنما هى تجربة واحدة ممتدة ، لا نقيم على جوانبها الضوء إلا على سبيل الإيضاح والتنوير . إنها تعنى فيما تعنى :

- انعدام الغائية وحلول الصدفة محل القانون ؛
- انقلاب المنطق التقليدى وانعكاس معايير السلوك ؛
- انقشاع الأوهام والإحساس بلا جدوى الفعل ؛
- النقلة تدريجيا من المألوف إلى الغريب ، ومن الأمن إلى التهديد ، ومن المزاح البرىء إلى مزاح منذر بالشؤم .

واضح أن توافر هذه العناصر يستلزم وعياً مدركاً يعى المفارقة القارّة فى قلب الوجود ، ويكون على ذكر من الفجوة بين ما هو كائن وما ينبغى أن يكون . لهذا كانت تجربة العبث تجربة إنسانية ، أو كما يقول **جان بول سارتر** فى ثنايا مقالة له (١٩٤٣) عن رواية كامى **الغريب** (١٩٤٢) :

«ما العبث إذن كحالة فعلية ، كمعطى مبدئى أصيل ؟ أقل ما يمكن أن يقال عنه هو إنه علاقة الإنسان بالعالم . إن العبث الأولى يظهر قبل كل شىء طلاقا : الطلاق بين صبوات الإنسان إلى الوحدة وبين ثنائية الفكر والطبيعة التى لا يمكن التغلب عليها ، بين اندفاع الإنسان نحوما هو أبدى وبين طابع وجوده المنتهى ، بين «الهم» الذى هو ماهيته بالذات وبين بطلان جهوده . الموت ، تعدد الحقائق والكائنات غير القابل للإرجاع ، لا معقولية الواقعى ، الصدفة : هذه هى أقطاب العبث» .(١)

على الصعيد الفلسفى تمكن هذا الوعى العبثى (أو وعى المحال كما يحب الدكتور عبد الغفار مكاوى أن يسميه)(٢) من أن يجد طريقه إلى أغلب المذاهب الفلسفية ، ولو كانت مسيحية مترفضة كمذهب القديس **ترتوليان** (١٥٠ - ٢٤٠) . كتب ترتوليان - ولعله لم يكن واعيا تمام الوعى بمتضمنات مقولته الخطيرة : «لقد صلب ابن الإنسان ، ولست أخجل من ذلك ، إذ أنه يجب الخجل منه . وأن ابن الله قد مات فهذا جدير بالإيمان به حقا ، لأنه خلو من المعنى ، وأنه بعد دفنه قد قام من الأموات ، فذاك مؤكد حقا لأنه محال» .(٣) وما لبثت هذه الكلمات أن اختزلت على شكل مفارقة مشهورة ، وإن لم يقلها ترتوليان نصا : «أومن ، لأن هذا غير معقول» .

ونحن نجد نفس الإشكالية فى فيلسوف آخر من فلاسفة فرنسا فى القرن السابع عشر هو **بليز باسكال** (١٦٢٣ - ١٦٦٢) ، منافس ديكارت وغريم فولتير . كان باسكال من الناحية الرسمية ، مدافعا عن المسيحية ضد هجمات خصومها ، ولكن التزامه بعقائد التجسد والتثليث لم يحل بينه وبين إدراك العرضية ، وغياب الضرورة ، ونسبية القيم الاخلاقية . يقول فى كتاب **الخواطر** :

«إننا لا نرى العدالة والظلم إلا ويختلفان كيفاً باختلاف المناخ : فالاقتراب من القطب درجات ثلاث يقلب التشريع كله ، درجة سمت واحدة تفصل فى الحقيقة ؛ واحتلال بلد سنوات قليلة يغير القوانين الأساسية فيه .. إنها لموضع سخرية تلك العدالة التى تخضع فى طبيعتها لحدود الأنهار . فما هو حق من هذا الجانب من جبال البرانس يصبح باطلا فى الجانب الآخر» .(٤)

هاهنا أول معول فى صرح المسيحية - وهى ، ككل الأديان ، عقيدة غائية - يهوى عليها به نصير كبير من أنصارها ، إن التسليم بنسبية القيم واعتمادها على ظروف المكان والزمان يناقض الإطلاقية التى يقوم عليها كل فكر دينى . ويمضى بسكال خطوة أبعد - خطوة جعلته من آباء الوجودية المحدثة - عندما يقول فى نفس الكتاب :

«إذن ما الإنسان فى الطبيعة ؟ عدم إزاء اللامتناهى ، كل إزاء العدم ، وسط بين لا شىء وكل شىء ، عاجز عجزا لامتناهيا عن الإحاطة بالأطراف . ونهاية الأشياء وبدايتها خافيتان عليه كل الخفاء فى سر مكنون» .(٥)

حَرِج هذا التوازن الدقيق . قَلِق هذا الوضع البرزخى الذى يقع من المعرفة والجهل فى مكان وسط . لو قال بسكال صراحة بتفاهة المخلوق تفاهة شاملة ، أو لو قال - على العكس - بعظمته عظمة شاملة ، لكان الوضع أقل إثارة للحيرة ، وأدنى إشكالية . لكن المفكر الأمين فيه - وما كان بسكال إلا أمينا - يأبى أن يستريح إلى هذه الحدود المتطرفة ، ويصر على النظر إلى الأمور بكل تعقيداتها المحيرة ، وأضدادها المتجاورة .

هكذا يكتب بسكال ، وكأنه هملت يتأمل لغز الخليقة :

«أى خدعة هو الإنسان ؟ أى بدعة ؟ أى هول ؟ أى اختلاط ؟ إنه موضع المتناقضات ، خارقة الخوارق! حَكَم على جميع الأشياء ، ودودة هزيلة من ديدان الأرض ! موطن الحق ، وموبأة الشك والخطأ ! مجد العالم ، وحثالته ! وهل هناك من يفك تلك العقد ؟» .(٦)

سوف نلتقى بهذه الأفكار - فيما بعد - فى شعراء كلاسيكيين يعكس سطحهم المصقول هدوء مجتمع القرن الثامن عشر - نسبيا - واستقرار قيمه . إن بوب - شاعر عصر الملكة آن فى انجلترا - يعبر عن أفكار مشابهة فى قصيدته «مقالة عن الإنسان» . لكن من وراء هذا الهدوء الظاهرى لا تخطىء الأذن دمدمة زلازل مكتومة ، وهمهمة نفوس ساخطة ، وجمجمة عقول حائرة لن تلبث أن تطلق العنان لنوازع الشك والإنكار والجحود مع مجىء القرن التاسع عشر .

كان المفكر الدانمركى **سورين كيركجارد** (١٨١٣ - ١٨٥٥) من أبناء القرن الجديد . اعتنق مقولة ترتوليان السالفة ، كما قرأ بسكال وغيره من المفكرين . وعنده أن ثمة هوة لا تُعبر بين المتناهى وغير المتناهى ، بين الله والإنسان ، ومن ثم كانت كل محاولة لإدراك طرق الله إدراكا عقليا محاولة مقضيا عليها بالفشل ، وكان الإيمان أشبه بقفزة فى الظلام .

وقد كان كركجارد - على عكس شوبنهاور - من القلائل الذين عاشوا فلسفتهم حقا وصدقا ، وكان - مثل نتشه - روحا معذبة تعانى من تمزقات داخلية عميقة ، ولكنها تقدر - فى غمرة اصطلائها بالألم - على أن تحلم بالفرح الكونى ، فرح يجاوز مسرات البشرية العادية ، لأنه يعانق الوضع الإنسانى بكل عذاباته ، ويبتهج بها . قبل كركجارد - وهنا ينتهى الشبه بينه وبين نتشه - قصور العقل أداةً للمعرفة ، كى يتأدى من ذلك إلى قبول ما هو مجاوز للعقل . إنه مغامر وجودى ، صاحب رهان بسكالى ، دفع حياته ثمنا لفكره ، بينما ظل شوبنهاور يبشر بالعدمية والفناء والانتحار وهو يأكل من أشهى الموائد ، ويباشر النساء ، ويحسو أقداح الراح ، ويتأمل - من مجلسه فى مطعمه أو مقهاه - شهوات الآخرين وملاهيهم بعين لائمة أسيفة !

رأى كيركجارد أن فى الحياة ثلاثة مجالات : المجال الجمالى أو الحسى ، والمجال الأخلاقى ، والمجال الدينى . الأول تمثله الهيلينية الإغريقية المفتوحة على مسرات هذا العالم بدنا وفكرا وروحا ، وقد تطور - فيما بعد - إلى وثنية جديدة كان من دعاتها ألبير كامى ، و د . هـ . لورنس . والثانى تغلب عليه فكرة الواجب الكانطية ، ويعمره إدراك المسئولية ، ويتمثل فى الديانة العبرانية التى عدها ماثيو أرنولد على الطرف المقابل لوثنية الإغريق وخلوهم من حس الذنب . أما

المجال الدينى فهو مجال الفيلسوف المسيحى ، وهو ـ عند كيركجاد ، بعد اكتمال اهتدائه ـ أعلى معارج الحياة الروحية .

وقد عاش كيركجارد هذه المجالات الثلاثة وعرفها معرفة صميمية من الداخل . عرف حياة الدون جوان فى تنقله بين ملذات الحس ومخادع الشهوات ، كما عرف حياة المفكر الأخلاقى العاكف على المواءمة بين الفكر والسلوك ، وعرف أخيرا حياة المسيحى الذى صارت محاكاة المسيح هى الخير الأقصى ، والمثل الأعلى ، فى نظره .

فى البدء كان الملل . والملل هو الذى دفع بكيركجارد إلى التنقل بين هذه المجالات الثلاثة . تقول الدكتورة فوزية ميخائيل : «لقد اكتشف كيركجورد خلو العالم من المعنى ، ولذا بحث عن المعنى فى المفارقة اللامعقولة» .[7] ويقول فؤاد كامل : «لكن هناك تمهيدا لهذا الانتقال ، وهو أن تقتنع عن طريق التجربة بعبث ما نخوض فيه من تفاهات الحياة ، والتجربة هى التى تقنعنا بفساد ما نستغرق فيه من مشاغل ، وحينئذ يبدأ الهدم من الداخل» .[8] النقلة إذن من أحد هذه المجالات إلى ما يليه لا تتم عن طريق التدرج المنطق ، وإنما تتم عن طريق الوثبة ؟ فإما عمار وإما دمار على حد تعبير شاعر القطرين فى ترجمته لإحدى أحاديث إياجو فى مسرحية **عطيل** !

كيف كان يسع كيركجارد التهرب من مواجهة هذه الحقيقة ، وهى ماثلة شاخصة ، تطالعه من أول أسفار التوراة ، سفر **التكوين** ؟ نحن نقرأ فى الإصحاح الثانى والعشرين من هذا السفر أن الله أراد امتحان إبراهيم ، فقال له : «خذ ابنك وحيدك الذى تحبه إسحق واذهب إلى أرض المريا وأصعده هناك محرقة على أحد الجبال» . ولا يكذب إبراهيم خبرا فيبنى المذبح ، ويرتب الحطب ، ويربط إسحق ـ ابنه وقرة عينه ـ ويضعه على المذبح فوق الحطب . ويتناول إبراهيم السكين ليذبح ابنه ، لولا أن ملاك الرب ناداه من السماء ، وقال : «لا تمد يدك إلى الغلام ولا تفعل به شيئا . لأنى الآن علمت أنك خائف الله فلم تمسك ابنك وحيدك عنى» . وينزل عليه الملاك كبشا يذبحه عوضا عن ابنه . وبهذه النهاية السعيدة تنتهى القصة .

أى تجربة قاسية ! إن الذهن يحار فى معرفة الحكمة منها . لا يجدى كثيرا القول بأن الله أراد بها أن يختبر طاعة إبراهيم ، إذ بديهى أن الله كان يعرف سلفا ما الذى يفكر فيه عبده ، وكيف سيكون تصرفه . إذن لم يبق إلا أن نفترض أن الله ـ مع علمه بهذا كله ـ أراد لنا أن نعتبر بقصة إبراهيم ، ولا نقدم حبا ـ بنويا أو غيره ـ على واجبنا نحوه ، حيث إن الطاعة مراتب ، وأعلى مراتبها طاعة رب العالمين .

قرأ القاص التشيكى **فرانز كافكا** (١٨٨٣ ـ ١٩٢٤) كيركجارد ، وانفعل به وإن خالفه فى جملة أمور . لم يكن كافكا مؤمنا ، وإن ظل يهوه ـ إله طفولته ـ شبحا مخيما على كل أفكاره الخفية ، وملذاته المختلسة ، وشطحاته الوجدانية . إن كافكا هو حلقة الوصل بين الفلسفة والأدب ، ففى كتاباته تجسدت ـ لأول مرة ـ مقولات كيركجارد وغيره من المفكرين . وتكنيك كافكا المفضل هو استخدام المنطق لقلب المنطق . إنه يضع لغما فى الفكر الغالى من الداخل ، فلا تنتهى الرواية إلا وقد انفجرت أبنيته وآضت ركاما وهشيما وأطلالا . على السطح يجرى كل شىء فى ضوء المنطق الساطع . لكن هذا الوضوح الديكارتى ليس إلا واجهة تستخفى وراءها قوى المحال والفوضى والغموض . ومغزى أعماله كامن ، على وجه الدقة ، فى هذا التفاوت بين المقدمات والنتائج ، بين النظام والعماء .

تبدأ رواية **القضية** بدايته المشهورة : «**لا بد أن أحدا كاد ليوزف ك لأنه اعتقل ذات صباح دون أن يكون قد اقترف ذنبا**» .[9] هذا منطق سليم ، لا ثغرات فيه ، من الناحية الصورية . فلا أحد ـ أو هذا هو المفروض ـ يقبض عليه دون سبب ، ولا أحد يستمر وقوفه على الجانب الخطأ من القانون ـ كما يقول التعبير الإنجليزى ـ دون أن يوقفه أحد على كنه ذنبه . لكن هذا هو ما يحدث ، بالضبط ، فى رواية كافكا . فنحن لا نعرف إن كان أحد قد كاد لبطله حقا أو أن ذلك لم يحدث . ولا يعرف يوزف ك جلية التهمة الموجهة إليه ، وهو يدخل فى سلسلة إجراءات قضائية معقدة ، مع محامين وقضاة وكتبة غريبى الأطوار ، ويضل طريقه فى متاهات القوانين وكأنه ذبابة واقعة فى نسيج عنكبوت . وفى الختام يذبح «مثل كلب» ، على حد تعبيره هو نفسه . وتظل غلالة من الإبهام تلف القصة كلها : لماذا قبض على ك ؟ هل كان بريئا أو مذنبا ؟ من الذى أدانه ؟

وهل هناك من يفك تلك العقد ؟

لكافكا قصة أخرى ـ قصيرة هذه المرة ـ تدعى «**أمام القانون**» . ويتبلور الموقف منذ السطور الأولى ، حيث إن كافكا أستاذ فى فن الإيجاز ، لا ثرثرة لديه ولا زوائد : «**على عتبة القانون يقف حارس . ومن أرض الوطن يجىء رجل ، ويتجه إلى الحارس ، ويطلب منه أن يسمح له بالدخول لمقابلة القانون . غير أن الحارس يقول إنه لا يستطيع أن يسمح له بالدخول فى الوقت الحالى . ويفكر الرجل هنيهة ليتساءل : هل سيسمح له بالدخول إذن فيما بعد ؟ ويجيب الحارس : من الجائز ، أما فى هذه اللحظة فمستحيل**» .

من السهل على قارىء كافكا ، الذى التقى به من قبل ، أن يتنبأ بالمجرى الذى ستتخذه الأحداث ابتداء من هذه النقطة : إن الباب المؤدى إلى القانون مفتوح دائما كما هى العادة ـ وهذا ما يمنح الرجل أملا ـ ولكن سلسلة غامضة من الحراس تقوم دونه ، من قاعة إلى قاعة ، ويظل الرجل ينتظر أياما وأعواما ، وتنشأ ألفة إلى حد ما بينه وبين الحارس التترى الذى يسأله ـ باقتضاب ـ عن وطنه وبيته وعن شئون أخرى ، دون أن يفقد استعلاءه ، أو ينسى أنه الأقوى . ويتخلى الرجل عن كل ما يملكه تدريجيا ، مهما غلا ثمنه ، لكى يرشو الحارس ، ولكن الحارس يتقبل هداياه فى هدوء ، دون أن يبدو أنه حريص عليها . هنا تبدأ نبرة العبث ـ وليد القنوط ـ تعلو : فالسنون تمضى ، والشيخوخة تدب فى أوصال الرجل ، وتكتسب تصرفاته طابعا صبيانيا : «طال به الترقب إلى حد أنه ألم بكل ما حوله ، حتى بالبراغيث المنتشرة فى ياقة الحارس المصنوعة من الفراء ، بل هو يناشد هذه البراغيث أن تساعده وتقنع الحارس بالعدول عن موقفه» . إنها الفكاهة السوداء المرة التى سوف نلتقى بها فيما بعد فى كتابات صمويل بيكيت ، والتى سبق أن

التقينا بها فى كتابات ذلك العدمى الكبير : جوستاف فلوبير ، صاحب **بوفار وبيكوشيه** . ويضعف بصر الرجل ، ويثقل سمعه ، وتخور قواه ، ويموت قبل أن يلج باب القانون .[١٠]

هذه القصة الأسيانة تجسد عزلة الإنسان فى الكون ، وضياع العمر بددا فى انتظار ما لايأتى . يحقق كافكا ذلك كله من خلال سرد واقعى واضح ، ليس فيه جملة واحدة غامضة ، وإن له ثراء الشعر وزخمه ، إن القصة هى صرخة الإنسان الضائع فى متاهات البيروقراطية الكونية ـ إن جاز هذا التعبير ـ وهى صرخة قانطة لا تلبث أصداؤها أن تتبدد عبر السنين .

ونحن نسمع هذه الصرخة ذاتها ـ صرخة الإنسان الذى يطلب عونا ، فلا يرد عليه غير صمت الفضاء اللانهائى ـ فى قصة كافكا المسماة «**راكب الجردل**» . إن مؤثرات الجو تلعب دورا هاما فى هذه القصة ، فالموقد ينفث بردا ، والغرفة تتجمد ، وأوراق الشجر خارج النافذة متصلبة مترية قذرة ، والسماء «درع فضى» لا يشجع على طلب العون . وبطل القصة ـ راكب الجردل ـ يكاد يتجمد بردا فقد نفد ما لديه من فحم ، وليس معه مال يبتاع به وقودا . ومن ثم يتزلق على جردله الفارغ متجها إلى بائع الفخم ، ويطلب عونه دون أن يراه ، ولكن زوجة البائع ـ بحسها النسائى العملى الذى لا يعرف الرحمة ـ تثنى الرجل عن الاستماع إلى صرخات البطل ، حتى يتخذ طريقه «صعدا إلى مناطق الجبال الجليدية» ويفقد حياته إلى الأبد .[١١]

الموت بردا هنا قمة الوحشة التى يستشعرها راكب الجردل ، ووضعه الهزلى إذ يمتطى الجردل ـ جواد الجائع البردان ـ جزء من فكاهة كافكا السوداء . فى هذا الهجران الكونى ، وتحت سماء لا مبالية ، يمارس أبطال كافكا حيواتهم ، أو يصعدون نحو موتهم . عبثا ينتظر الإنسان عونا من العالم الخارجى ، وقصارى ما يمكن أن يطمح إليه هو الموت على القمة الباردة .

فتح كافكا ـ برؤيته العبثية ـ لكتاب القرن العشرين بابا لم يغلق حتى الآن . وتضافرت رحلات فرويد فى جوف اللاشعور ، وتحليلات فتجنشتاين للغة كأداة للتوصيل ، وكلمات ماركس عن اغتراب الإنسان فى العالم الرأسمالى على تعميق هذا الإحساس بالغربة ، حتى وجدنا كتابا لا تكاد تربطهم رابطة بكافكا ينسجون ـ فى بعض اللحظات على الأقل ـ على نفس المنوال ، ويؤكدون عبثية الجهد البشرى .

من هؤلاء الكتاب الروائى الإنجليزى إ . م . **فورستر** (١٨٧٩ ـ ١٩٧٠) صاحب رواية **رحلة إلى الهند** (١٩٢٤) . كان فورستر ابنا للبرالية العصر الفيكتورى ، ومفكرا لا أدريا ، ومواصلا لموروث جورج ميرديث وجين أوستن فى فن القصص . ونحن لا ننتظر من كاتب اصطلحت هذه المكونات على صنعه أن يسير فى درب العبث ، ولكننا نجده ـ فى أحد مواقف الرواية ـ يغوص فى قلب العدم غوصا ، مثلما فعل جوزيف كونراد صاحب **قلب الظلمات** . ويزداد الأثر الذى يحدثه هذا الغوص ترويعا لأنه يحدث لسيدة عجوز ، لا نراها من بعد إلا قليلا ، وكأنما أراد به المؤلف أن يكون تتويجا لحياة كاملة ، على ما فى ذلك من دواعى الإحباط والخيبة والقنوط .

فى الفصل الرابع عشر من رواية **رحلة إلى الهند** تزور مسز مور كهوف مارابار التى تفننت يد الطبيعة فى صنعها فى قلب الصخور . وحين تجد نفسها ، فى إحدى اللحظات ، وحيدة داخل الكهوف تعانى من الحرارة الخانقة والرائحة الكريهة ، تسمع صدى غامضا لعله قد ظل يتردد بين هذه الجدران الحجرية منذ عهد عهيد :

«الواقع أن فى الهند بعض الأصداء العجيبة ، فهناك الهمس الذى يحيط بقبة بيجابور ، وهناك الجمل الطويلة المتماسكة التى تسرى فى الهواء فى ماندو ، وتعود سليمة إلى من فاه بها ، أما الصدى فى الكهف بمارابار فيختلف عن ذلك ، فهو ليس مما يمكن تمييزه بوضوح على الإطلاق . ومهما كان ما يقال فإن نفس الصوت الممل يجيب ، ويتذبذب صاعدا هابطا على الجدران حتى يمتصه السقف . كان الصوت كما يمكن أن تعبر عنه الحروف البشرية هو «بوم» أو «بو ـ أوم» أو «أو ـ بوم» ـ صوت لا طرافة فيه على الإطلاق . وإن الأمل والأدب ونفخ الأنف وضربات الحذاء ـ كل هذه تحدث «بوم» . بل إن ضرب عود الثقاب يؤدى إلى خلق دودة صغيرة متقوسة ، أصغر من أن تكون دائرة ، ولكن يمكن ملاحظتها أبدا . وإذا تحدث كثير من الناس فى وقت واحد بدأت ضجة أشبه بالنباح الذى يتداخل بعضه فى البعض ، وتولد الأصداء أصداء أخرى ، ويمتلىء الكهف بثعبان مكون من ثعابين صغيرة ، يتلوى كل منها على حدة» .

إننا هنا لا نعود فى هند كبلنج ، وإنما فى هند داخلية ليست إلا رمزا لأعمق المخاوف والرغبات : فهذا التوالد المتواصل للأصداء تجسيد لدورة الكينونة المفرغة ، وهذه الثعابين الصوتية المتلوية أمواجا فى الهواء معادل موضوعى للأهوال القاهرة التى تفدح وطأتها الوعى فى لحظات الإدراك الصافى لعبث الكينونة . قلّ من الكتاب من أفلح فى تصوير جو التوتر والتهديد الذى يحيط بحيواتنا قدر ما فعل هذا العقلانى الفيكتورى سليل دارون وهكسلى وتندال .

ويمضى فورستر قائلا ، وكأنه يدق المسمار الأخير فى نعش أوهام سيدته العجوز التى لن تلبث أن تموت قبل أن يمضى زمن طويل على مرورها بهذه التجربة الصادمة :

«كان فى وسعها أن تنسى الصدمة والرائحة ، أما الصدى فقد بدأ يهدم تعلقها بالحياة على نحو لا تستطيع وصفه . ذلك لأن هذا الصدى الذى أتى فى وقت تصادف فيه أن أحست بالتعب كان يهمس فى أذنها : «إن العطف ، والشفقة ، والشجاعة ، كلها موجودة ولكنها جميعا سواء . وكذلك القذارة . إن كل شىء موجود ، وليست هناك قيمة لأى شىء» . ولو كان المرء قد نطق الألفاظ فى ذلك المكان ، أو أنشد شعرا رفيعا ، لأتاه رد واحد لا يتغير ، هو «أو ـ بوم» . ولو كان قد تحدث بلسان الملائكة ، ودافع عن كل ما فى العالم ، الحاضر والماضى والمستقبل من تعاسة وسوء تفاهم ، وعن كل بؤس يجب أن يعانيه الناس ، مهما كانت آراؤهم ومراكزهم ، ومهما حاولوا أن يتهربوا منه أو يتجنبوه ـ لو كان قد فعل ذلك ، لا نتهى إلى نفس النتيجة ، ولهبط الثعبان ثم عاد إلى السقف» .[١٢]

«إن كل شىء موجود ، وليست هناك قيمة لأى شىء» : تلك - فى إيجاز - هى خلاصة العدمية . حين تستوى كلمات السباب وروائع الشعراء ، وتستحيل كلها إلى نفس الصدى الأجوف ، ندرك أن العدمية قد بلغت مداها ، وأن ثمار **شوبنهاور ونتشه ودوستويفسكى** السوداء قد طرحت موتا أسود ، وانصبت فى أذن الإنسان الحديث سما زعافا .

يستطيع المرء أيضا أن يجد هذا الحس العدمى فى بعض أقاصيص **إرنست همنجواى** (١٨٩٩ - ١٩٦١) القصار ، وفى قطع من رواياته . إن همنجواى مَثَل بليغ للطبع الأمريكى الذى يخفى وراء قناع من الحركة والنشاط والمغامرة كآبة عميقة ورغبة فى الموت لا تكل . فى أقصوصة مسماة «مكان نظيف حسن الإضاءة» نرى عجوزا فى مقهى فى وقت متأخر من الليل ، وقد رحل الزبائن ، ولم يبق سوى نادلين يتهامسان عن العجوز . لقد حاول الانتحار ، ولا يدرى أحد لماذا ، خاصة أنه ذو مال . ويخرج العجوز من المقهى فيطفىء النادل الأكبر سنا الأنوار ، ويروح يتأمل :

«كان البعض يعيشون فيه ولا يشعرون به قط ، ولكنه كان يعرف أن كل شىء لاشىء .. لا شيئنا الذى فى لاشىء ، ليتقدس اسمك لا شيئا ، ليأت ملكوتك لا شيئا ، لتكن مشيئتك لا شيئا فى لاشىء كما هى فى لاشىء . أعطنا اليوم هذا اللاشىء ... ولا تدخلنا لا شيئا فى لا شىء لكن نجنا من اللاشىء» .[١٣]

ويعود النادل إلى بيته بعد هذه المحاكاة الساخرة للصلاة المسيحية . إن الكلمة المفتاحية هنا هى «لا شىء» (وهمنجواى يرسمها بصورتها الأسبانية **nada**) . وتكرارها - على هذا النحو الملح رتيب القرار - أشبه بخلق طقوس جديدة للعدم ، تحل محل الرجاء المسيحى . هذا القداس الجديد - وقد ظلت الأسبانية دائما ، سليلة اللاتينية ، معقلا للكاثوليكية لا ينال - تعبير عن زوال الإيمان الدينى ، وهى محنة خبرها همنجواى شخصيا ، وإيماءة إلى اللحظة التى انطلقت فيها بندقية المؤلف - عفوا أو قصدا - لكى ترسل صائد الأسماك الشجاع ، ومغامر أدغال إفريقيا وشواطىء كوبا ، والصحفى الذى غطى أحداث الحرب الأهلية الأسبانية ، ولم يبق فى جسمه موضع إلا وثقبه الرصاص - ترسله إلى عالم الظلال .

على أن الكاتب الذى نظر للعبث ، واتخذ منه نقطة انطلاق واعية ، هو الروائى الجزائرى المولد الفرنسى الجنسية **ألبير كامى** (١٩١٣ - ١٩٦٠) . جمع كامى فى شخصه بين نزعة حسية وثنية ، وتأملات أفلوطينية من قبيل ما أبدعه فلاسفة الإسكندرية ، وصبوات مسيحية غامضة . لم يكن مفكرا محترفا - وإن درس الفلسفة - قدر ما كان فنانا من أعلى ذؤابة فى شعر رأسه إلى طرف إبهام قدمه . إن مجالى الطبيعة فى الجزائر ، وأعراس النور والظل ، وآلهة الشمس والرياح والبحر ، تسيل كلها على شباة قلمه شعرا وغناء وفرحة . لكنها ليست فرحة الغافلين ، بل فرحة من يرى **الظهر والوجه** معا ، من يرى عناق الحياة والموت . إن أسطورة سيزيف - الذى حكمت عليه الآلهة بأن يدفع إلى قمة الجبل صخرة لا تفتأ تنحدر إلى أسفل فيعاود دفعها - هى الرمز الذى يختاره كامى للدلالة على بطلان مساعى الإنسان ، وعقم محاولاته . لكن كامى لا ينتهى من ذلك إلى التشاؤم ، وإنما يقول : «علينا أن نتخيل سيزيف سعيدا» .[١٤]

السعادة ، هنا ، تنبع من إيمان مؤداه أنه ليس للإنسان سوى هذه الأرض : إن إنسان كامى لا يحلم بعالم آخر ، وإنما يعد عالمنا البداية والنهاية ، ويعانق كل ما فيه : شكل الموجة ، جسد المرأة ، نور الشمس . وميرسو ، بطل رواية **الغريب** ، لا يتوقف كثيرا عند موت أمه ، وإنما يأخذ حماما ، ويضاجع صديقته مارى ، ويذهب إلى فيلم هزلى ، ويقتل عربيا لأن الشمس كانت تضايقه فى تلك اللحظة . وفى زنزانته حين يسقط عليه شبح الإعدام لا يساوره الندم ، فقد عاش حياته كما كان يريدها أن تكون . وهو ، بهذه المثابة ، صاحب نزاهة أخلاقية تجاوز مواضعات المجتمع البورجوازى الذى يدينه .

كتب كامى فى مراجعة لرواية سارتر **الغثيان** نشرت فى مجلة **الجزائر الجمهورية** (٢٠ أكتوبر ١٩٣٨) : «**إن إدراك عبثية الحياة لا يمكن أن يكون نهاية فى حد ذاته ، وإنما هو لا يعدو أن يكون بداية . إنها حقيقة تكاد كل العقول العظيمة أن تكون قد اتخذت منها منطلقا لها . ليس هذا الاكتشاف هو الأمر الشائق ، وإنما النتائج وقواعد العمل التى يمكن استخلاصها منه**» .[١٥]

والنتائج التى انتهى إليها كامى - فى كتابيه **أسطورة سيزيف** و **المتمرد** - هى رفض الانتحار والجريمة على السواء ، والعيش «بما يطابق مطالب المحال ونتائجه : أعنى بالحياة والتمرد والحرية» .[١٦] تأدى كامى إلى هذه النتائج بعد أن فحص أنماط الحياة فى مواجهة واقعة العبث ، وهى عنده واقعة حدِّية ، لا سبيل لاختزالها : هناك النمط الدون جوانى الذى يسيم سرح اللهو ، ويقطف من كل بستان زهرة . وهناك الممثل الذى يعيد خلق الشخصيات كل ليلة ، وعن طريق المظهر يخلق الكينونة . وهناك الفاتح الذى يطبق منطق الصراع من أجل البقاء والغلبة . وهناك الأديب الثائر على مواضعات المجتمع مثل الماركيزدى صاد . والحياة المثلى فى نظر كامى هى التى تتيح مجالا لإعمال أكبر قدر ممكن من دوافع الإنسان . إنها الحياة المليئة الخصبة التى تقبل حدود وضعنا البشرى ، ولكنها تستخلص من الضرورة أكبر قدر ممكن من الحرية والتحقق والوفرة .

عاش كامى العبث ومات به . إنه ، من هذه الزاوية ، قرين كافكا . وقد كتب جان بول سارتر عن حادث السيارة الذى أودى بحياته فى ٤ يناير ١٩٦٠ : «إننى أسمى الحادث الذى قتل كامو فضيحة لأنه يكشف النقاب فى قلب العالم الإنسانى عن عبث أعمق مطالبنا . لقد اكتشف كامو ، فى العشرين من العمر ، وقد ألم به على حين غرة خطب قلب حياته رأسا على عقب ، اكتشف العبث ، ذلك النفى الغبى للإنسان» .[١٧]

وإذا كان كامى هو فنان العبث ، فقد كان سارتر الذى يكبره بثمانية أعوام هو فيلسوفه . وأنا أتحدث هنا عن سارتر المرحلة الباكرة ، مرحلة **الغثيان والذباب والكينونة والعدم** ، قبل أن ينحرف فى تيار الالتزام

الماركسى . إنه لا يملك شاعرية كامى ، ولكنه يملك ذكاء حادا ، وعقلا نقديا نافذا ، واطلاعا واسعا على منجزات الفكر الفرنسى والفكر الألمانى على السواء . وحس العبث يتخذ عنده صورة انتفاء الضرورة ، وحلول المصادفة محل القانون .

فى قصة «**الجدار**» ـ وهى قصة طبيعية خشنة من ثمار اشتغاله بالمقاومة ضد النازى ـ يقع الراوى ، وغيره من الزملاء ، فى أسر الفاشيين الذين يحاولون إرغامهم ـ بالترغيب تارة ، وبالتهديد ـ على إفشاء أسرار المقاومة ، وذكر أماكن اختباء رفاقهم ممن لم يقبض عليهم بعد . وحين يسئل الراوى عن «رامون جرى» الذى خبأه فى بيته قرابة أسبوعين ، والذى يعرف أنه كان مختبئا عند أقاربه على بعد أربعة كيلو مترات من المدينة ، يروق للراوى ـ إذ هو واثق من أن مصيره الإعدام ـ أن يعبث بهؤلاء الضباط الذين يأخذون الأمور جدا ، فيقول لهم : «إننى أعرف أين هو . إنه مختبىء فى المقبرة . فى قبو صغير أو فى كوخ الحفارين» .

لكن هذه الكذبة المختلقة تؤدى إلى أوخم العواقب . فقد تبين أن «**جرى**» ترك بيت ابن عمه ـ البعيد عن منال الفاشيين ـ قائلا : «كان بودى أن أختبىء فى بيت **إيبياتا** [اسم الراوى] ولكن مادام قد قبضوا عليه فسأذهب لأختبىء فى المقبرة» . وهناك يعثر عليه الفاشيون فى كوخ الحفارين فيردونه قتيلا .

وتدور الأرض بالراوى ، وتعروه نوبة هستيرية ، فيجد نفسه جالسا على الأرض : يضحك بشدة والدموع تطفر من عينيه .

إن عبثية الكون هنا لا تلقى بالا لا عتبارات الخير والشر ، والعدل والظلم ، ولا يعنيها أن يكون **جرى** مكافحا نبيلا ، أو أن يكون المحقق الفاشى معتديا أثيما . **وإيبياتا ـ فى مواجهة الموت ـ لا يعود صاحب قضية ، وإنما صاحب إدراك غامر لعبثية الأمر كله** : «سوف يسند رجل إلى جدار ، وسيطلق الرصاص عليه حتى يموت : أكان هذا الرجل أنا أم كان جرى أم كان آخر ، فالأمر سواء . صحيح أنى كنت أعرف أنه كان أنفع منى لقضية أسبانيا ، ولكنى كنت لا أكترث بأسبانيا وبالنظام الفوضوى : لم يكن ثمة أهمية لشىء بعد» .[١٨]

وفى قصة أخرى لسارتر تدعى «**إيرو سترات**» ـ وإيروسترات هذا رجل أراد أن يصبح مشهورا فلم يجد خيرا من أن يحرق معبد إيفيز ، أحد عجائب الدنيا السبع ـ نلتقى بشخص لامنتم ، كاره للبشر ، يدعى **بول هيلبير**. إنه يذهب إلى عمله المكتبى كل صباح ، ويضاجع البغايا أحيانا ، ويتأمل المارة فى الشوارع يوميا وهو يحلم بقتلهم . وفى النهاية يضع أحلامه موضع التنفيذ ، فيقتل حفنة من المارة كيفما اتفق ، دون ضغينة شخصية لأى منهم ، وإنما تعبيرا عن النفور الذى ما فتأ يتنامى فى صدره ، منذ سنين ، من رائحة الكائن الإنسانى وشكله وطباعه . ويختبىء فى مرحاض مقهى ، وقد عزم على أن ينتحر بالرصاصة الباقية ، ولكنه لايفعل وإنما يرمى مسدسه ، ويفتح الباب لمطارديه ، معانقا المصير .[١٩]

إن فعل هيلبير هنا أقرب إلى ما يدعوه أندريه جيد ـ وكان سارتر به معجبا ـ الفعل المجانى أو عديم الدافع . فالنزعة العدمية الآخذة بمخنق البطل تبحث لها عن مخرج فى الواقع ، دون أن يكون هناك دافع حقيقى إلى القتل أو التدمير . هذا هو الوجه السلبى من الحرية السارترية ، أما الوجه الإيجابى فهو الذى ينتمى إليه ماثيو ـ بطل ثلاثية أو رباعية **دروب الحرية** ـ حين يهجر هذه الحرية عديمة المعنى إلى حرية مسئولة تجد معناها فى العلاقات الشخصية ، وفى الالتزام السياسى ، وفى الفعل الهادف .

وفى مسرحية **الأيدى القذرة** يقول هوجو لأولجا ، بعد أن قتل هودرر ، إذ رآه يضاجع زوجته جسيكا : «لست أنا الذى قتلت بل المصادفة . لو أننى فتحت الباب قبل ذلك بدقيقتين ، أو بعده بدقيقتين ، لما فاجأتهما متعانقين ، ولما أطلقت الرصاص» .[٢٠]

ونواصل الرحلة مع سارتر فى مرحلته الباكرة ، فنجد فى روايته **الغثيان** صفحات من أبلغ ما قيل فى عَرَضية الوجود . يقول أنطوان روكانتان ، بطل الرواية ، وهو نموذج آخر للشخص الذى لا يدرى ماذا يفعل بحريته :

«كان قميصه القطنى يبرز بفرح فوق جدار بلون الشوكولا . إن هذا أيضا يعود بشعور «الغثيان» . أو بالأحرى الغثيان نفسه . إن «الغثيان» ليس فىّ : فأنا أحسه «هناك» على الجدار ، على الرافعتين ، حولى فى كل مكان» .

الغثيان هنا تجسيم لدوار الحرية . إنه العذاب الذى تحدث عنه هايدجر ـ أستاذ سارتر فى تلك المرحلة ـ عذاب الذات الملقاة فى العالم ، أو الساقطة عليه كما يحب هايدجر أن يقول . تتعذب الذات إذ تحاول أن تتلمس طريقها فى درب مظلم ، مهجور ، يخلو من علامات الطريق الهادية .

ويكتب روكانتان فى النصف الثانى من الرواية :

«إن كلمة «العبثية» تولد الآن تحت قلمى . صحيح أنى لم أجدها حين كنت منذ حين فى الحديقة ، ولكنى لم أكن مع ذلك أبحث عنها ، فلم تكن بى حاجة إليها : كنت أفكر بلا كلام «عن» الأشياء ، «مع» الأشياء . لم تكن العبثية فكرة فى رأسى ، ولا لهاث صوت . وإنما كانت هذه الحية الطويلة الميتة عند قدمى ، هذه الحية الخشبية . حية أو ظفر أو جذر أو مخلب نسر ، كل هذا سواء . ولقد كنت أفهم ، من غير أن أكون صيغة واضحة : أنى وجدت مفتاح «الكينونة» ، مفتاح «غثياناتى» ، مفتاح حياتى نفسها ، والواقع أن كل ما استطعت أن ألتقطه فيما بعد يتلخص فى هذه العبثية الأساسية» .

وإذ يجلس روكانتان ذات يوم فى الحديقة العامة ، وجذر شجرة الكستناء ينغرس فى الأرض ، تحت مقعده تماما ، يواتيه أكبر كشف فى حياته : إنه ـ مثل هذه الحياة النباتية الغزيرة ـ «زائد على اللزوم» ، وإن «الشىء الجوهرى هو عدم لزوم الوجود» . ليس هناك ما كان يحتم أن توجد هذه الشجرة ، أو هذا المقعد ، أو هذا الرجل : «إن كل موجود يولد بلا سبب ، ويستمر بدافع الضعف ، ويموت بالاتفاق [مصادفة]» .[٢١]

تجربة الغثيان هنا أقرب إلى ما يسميه ستفن ديدالوس ـ فى رواية جيمز جويس **ستفن بطلا** ـ لحظات الكشف أو التجلى . فى مثل هذه اللحظات يستيقظ البطل على وعى يقلقل وجوده من الجذور ، ويغير نظرته إلى العالم ، ويحكم عليه بالاغتراب .

ـ ٢

إزاء هذه الخلفية الفكرية والفنية نتقدم إلى دراسة تجربة العبث فى بعض القصص المصرية القصيرة ، ونبدأ بالحديث عن رواية إلا تكن تندرج فى باب القصة القصيرة فإنها أخطر شأنا من أن تتجاهل فى هذا المقام ، فضلا عن أن صاحبها كان أيضا من كتاب القصص القصير .

تعتبر رواية **إبراهيم الكاتب** للمازنى من أولى نماذج الرواية الوجودية التى تسلط الضوء على ما يعترى حياة بطلها ـ وكاتبها ـ من أزمات روحية ، وتطورات فكرية ، وخبرات وجدانية . ومن نافلة القول أن نتحدث عن أعمال المازنى الأخرى ـ مثل **حصاد الهشيم وقبض الريح وخيوط العنكبوت** ـ فقد وجه دارسون سابقون النظر إلى ما تشف عنه عناوينها من نزعة عبثية ، وميل إلى التهوين من شأن الكتابة ، وتلاعب بما يسميه الفرنسيون «روح الجد» ، وكأنما ليس فى الحياة ـ عند المازنى ـ ما يستحق أن يعامل بجدية ، وإنما هى أشباح تتخايل **على الطريق** ، ويراها المرء كأنما من خلال **صندوق الدنيا** ؛ فلا تستحق إلا الحديث عنها عرضا أو **ع الماشى** . لكن **إبراهيم الكاتب** رواية جادة كأعمق ما يكون الجد ، مريرة كأعمق ماتكون المرارة ؛ ومن أسف أن تكملتها التى نشرها المازنى تحت عنوان **إبراهيم الثانى** قد جاءت قاصرة عن بلوغ مستوى الجزء الأول قصورا فاضحا ، ولم تحاول تطوير أى من الخيوط الفكرية التى اشتمل عليها ذلك الجزء ، ومن ثم فإننا ـ بضمير مستريح ـ نضرب صفحا عنها هنا .

فى الصفحات الأخيرة من **إبراهيم الكاتب** تتصاعد أزمات البطل على شكل كرشندو متنام إلى أن تبلغ ذروتها فى هذه السطور :

«وهبت الريح بى كالمجنونة ، فعدت وكأنى أمشى على ماء لجى يعلو ويهبط . وسفت الرمال فى وجهى حينما أدرته كأنما أرادت الحياة أن ترجمنى ، وتسابقت زمازمها إلى أذنى فوقفت مكانى لا أريمه . وقلت لنفسى «ماذا يصنع العود النابت فى الخلاء هبت به مثل هذه الرياح الهوجاء ؟ يلين أو يتقصف ! »

«فملت إلى الأرض حتى سكنت الثورة وهدأت الفورة ، وجعلت أفكر فى هذه الحياة الغريبة التى يمتزج فيها الصراخ بالغناء ، ويختلط بها الألم والطرب . وأقول لا شك أن الحياة عمياء صماء فليتها توهب البصر هنيهة لترى هذا الخليط من الحسن والقبح والخير والشر . وياليت من يدرى ماذا تصنع إذن ؟ أترى يثور بها الخجل فتعصف بكل شيء وتمحوه ؟ أم تأخذ فى إصلاحه وعلاجه فى صبر وأناة ؟ أما لو كنت أنا الحياة لتناولت ما أخرجت كفاى من طينة الأرض المحدودة ودككته وحطمته ثم ذررته لهذه الرياح ! »

فهمست فى أذنى الرياح :

«ما الحسن وما القبح ؟ وما الحزن وما السرور ؟ وما الخير والشر وما الإحساس والعقل ؟ والخصب والجدب . والصحة والسقم . واليأس والأمل ؟ والبكاء والضحك ؟ فرفعت رأسى حائرا . وأدرت عينى واجما ، ثم أطرقت مفعما . ثم نهضت أمشى » .[٢٢]

«ماذا يصنع العود النابت فى الخلاء ؟ » ـ تذكرنا هذه الصورة بتشبيه **بسكال** للإنسان بقصبة فى مهب الريح . ومن خلال نظرة جدلية تجمع بين الأضداد ـ أو التعارضات الثنائية ـ ينتهى بطل المازنى إلى تصور موحد للحياة مؤداه أنها «عمياء صماء» لا تقيم وزنا لأفراح الإنسان أو أحزانه . إنه الموقف الكافكاوى مرة أخرى ، أو هو يشبه ما نجده عند توماس هاردى الذى كان العقاد ـ صديق المازنى ـ به مولعا : فصرخات الإنسان تصطدم بسقف الكون المصمت ، ومن السرف أن نصف الطبيعة بالقسوة أو الرحمة . فهى ، ببساطة ، جدار مغلق ، كائن فى ذاته ـ بالتعبير السارترى ـ لا تواصل بينه وبين الكائن لذاته ، أو الوعى .

ظهرت رواية **إبراهيم الكاتب** فى ١٩٣١ . وقد كانت فترة الثلاثينات والأربعينات فترة اختيارات فكرية ، وتشنجات سياسية ، وتفجرات فنية فى الحياة المصرية . **شهدت هذه الفترة قيام الحرب العالمية الثانية وانتهاءها ، ونكبة فلسطين ، وتصاعد المد الوطنى ضد الاستعمار الإنجليزى والقصر الملكى والرأسمالية المصرية . وبدأت تتكون جماعات سياسية تتراوح مابين أقصى اليمين الإخوانى وأقصى اليسار الشيوعى . وعلى الصعيد الفنى ظهرت** رسوم **رمسيس يونان وفؤاد كامل السريالية ، وأشعار بلوتولاند الحرة للويس عوض ، وأقاصيص يوسف الشارونى وإدوار الخراط التعبيرية ، وبدأ الجمهور القارىء من خلال مجلات الكاتب المصرى والتطور والبشير وغيرها ـ يتعرف على كافكا وكامى وسارتر وجويس وإليوت ، وترجمت نماذج منهم إلى العربية . وظهرت محاولات لبدر الديب ، وعباس أحمد ، وفتحى غانم ، وأحمد مرسى ، ومحمد منير رمزى (الذى مات منتحرا) تشى بأثر السريالية الوليدة والدادية المحتضرة ، كما تشى بأثر الفكر الماركسى والتروتسكى على وجه الخصوص . ومن هذه التربة القلقة الموارة بدأت ملامح التجربة العبثية فى مصر تتضح .**

لبدر الديب أقصوصة نشرت فى مجلة **البشير** (٩ أكتوبر ١٩٤٨) عنوانها «**رقصة الزيف**» ، تحمل إهداء إلى «الحريرى القادر على الأصالة» . يبدأ الكاتب قصته بقوله :

«مرت على أيام طويلة وأنا سائح فى بلاد الله لا أعرف لى وطنا ولا أهلا ، أطوف فى الآفاق وأنا أغمغم لنفسى نغما لا أدرى كيف أتانى ولا أذكر متى سمعته» .

تحدد هذه الافتتاحية نغمة القصة ، فهى مقامة عصرية تعيد كتابة مقامات الحريرى ، وتحاول أن تستخرج من هذا الجنس الأدبى ـ الذى وقر فى الأذهان أنه قد عفى عليه الزمن ـ إمكانات جديدة . أو يمكن اعتبار القصة «رجلة حاج» عصرية ، أو صياغة جديدة لقصص الشطار (البيكارسك) حيث يتنقل البطل من مكان إلى مكان ، ويلتقى بأناس جدد ، ويدخل فى علاقات مختلفة . ومن خلال هذا كله تتكون شخصيته ، ويستقربه الحال فى النهاية بعد أن انتفع من التجوال .

ويواصل بطل قصتنا رحلته يجتاب الأرض إلى أن يخرج من نطاق العمران إلى الخلاء ، فيصيبه «خوف ورعدة» (تعبير كركجاردى استقاه كركجارد بدوره من إحدى رسائل القديس بولس فى **العهد الجديد**) . **وينبطح على الأرض وكأنه قد عاد إلى حضنها ، ويشرع الرحالة فى مناجاة ربه مناجاة طويلة تستغرق ما بقى من القصة** :

«يارب أنا عبدك المذلول بين يديك قد طردتنى من أرض أقدامك .

يارب إنى لعين قد عرضت روحى على العناصر كلها فأبينها ولم يحملها عنى أحد [صدى قرآنى : «إنا عرضنا الأمانة ...»]

يارب أنا مسخ ممسوخ أجوب الأرض أبحث عن اسم أو رقصة» الخ ..

يعتمد هذا النثر الإيقاعى على التكرار - ومن هنا كان اقترابه من أدوات الشعر - خاصة تكرار الكلمات فى أوائل السطر ، وهو مايدعوه البلاغيون الأوربيون بال «أنافورا» . ويختم الرحالة قصته بقوله : «لقد قتلتنى رقصة الزيف بين الحقيقة والناس» .(٢٣)

تمتاز هذه الأقصوصة بوحدة الجو النفسى ، وهو عنصر كثيرا ما يغيب عن هذا النوع من القصص فى غمرة بحث الكتاب عن الصور الأصيلة ، والعبارات المغربة ، وعالم الفوضى الذى يرتطمون به . لكن مجالها محدود ، ورقعتها الوجدانية لا تمتد بعيدا . إنها منمنمة حسنة الصنع ، ولكنها تفتقر إلى الأبعاد المتعددة التى نجدها فى أقاصيص الشارونى ، والخراط ، ونعيم عطية .

ومع قصص **محمد حافظ رجب** تنهار كافة قيود المنطق ، ونجد أنفسنا فى عالم عبثى لا من حيث الرؤية فحسب ، وإنما من حيث أدوات التعبير أيضا . عالم الكاتب هلامى سائل ، تنسكب فيه بعض الجمل على بعض ، وتتداخل الشخصيات ، وتتشابك المواقف فلا نعود نميز بين الحقيقة والحلم ، أو بين الأب والابن . هنا السريالية الصراح ، لا السريالية المخففة عند غيره من الكتاب . وتتكرر فى أقاصيص حافظ رجب خيوط بعينها من أبرزها خيط الصراع بين الأب والابن ، وهو صراع فرويدى ضار سداه الغيرة ولحمته العدوان وغايته القتل . وربما كانت صيحة رجب المشهورة :

«نحن جيل بلا أساتذة» مجرد نقل لهذا المركب الأوديبى إلى الساحة الأدبية . فالأستاذ هو وجه آخر من وجوه الأب ، والثورة عليه أو إنكاره أساسا محاولة للتملص من قبضة تلك الهولة الكافكاوية التى سطر لها كافكا خطابا أصبح الآن فى عداد الكلاسيات .

سوف نتوقف هنا عند قصة حافظ رجب «**أصابع الشعر**» . العنوان (مثل عنوان محمد إبراهيم مبروك «نزف صوت صمت نصف طائر») انعكاس لتشوش الرؤية ، وتداخل معطيات الحس ، وربما كان فيه أيضا إيحاء بتلك الصور السريالية الفاضحة التى تمتاح مادتها من أعمق ينابيع اللاشعور : أعنى لوحات سلفادور دالى ، وإيف تانجى ، ورينيه ماجريت ، وغيرهم ، حيث شعر العانة الأنثوى - كفراء مكتنز - يصدم الرائى ؛ وحيث الأثداء والحلمات عيون قلقة محدقة تحت شموس ساطعة لا تطرف . ومثلما تلاعب رنبو بكيمياء الكلمة ، يتلاعب كاتبنا بأقسام الكلمة فى اللغة . فالاسم المرخم الذى يكاد يشبه ظرف المكان - «هنا» - يغدو شخصية تتحرك فى قصته ، وتنخرط فى علاقات مع الآخرين . هذا الانشغال باللغة - من حيث هى أداة معرفية ، ومسكن للوجود - هم ملازم لكتاب العبث ، نجده - على أرقى الصور - فى أعمال بيكيت ويونسكو .

من الممكن - فى غمرة هذا العماء - أن نتبين خيطا قصصيا ، مهما يكن نحيلا ، يسرى فى تضاعيف القصة . فابن هَنَا ، حربى ، يلقى حتفه إذ يذبح بزجاجة بيرة ، وتدوس فوق عظامه عجلات ترام . وينهار الأب محروس ، بينما تنغمس هنا فى علاقة مع رجل آخر ، بعد أن فقد زوجها عقله تقريبا . ونعرف أن حربى كان يشتغل خادما عند خواجة وخوجاية . لكن هذه التفاصيل الواقعية تذوب فى شفق كوابيس مفاجئة :

«قال الخواجة صاحب القبعة يوما لحربى ابن هنا : خربى .. خربى .. روخ هات لى واخد إزازة بيره» . زجاجات النشوة تحدد مصير الصبى .

السيدة من داخل البانيو أطلت من عيون الدش .. من ثقبين : «خربى .. هات لى معاك .. أنا كمان واخد بيره» زجاجات الماء الصفراء .. بداخلها ماء الألم .

أصبحتا زجاجتين : الخواجة رغب .. السيدة رغبت .. من قال للاثنين اطلبا ؟ لماذا طلبا ؟ نزل حربى جاريا ليأتى بالزجاجتين : كيف نزل ؟ لماذا نزل ؟

تناول زجاجتى البيرة .. توقف .. وجدهما حمراوين - النذير بداخلها .. الزجاجتان فى داخل كل منهما عنق مقطوع يقطر دما . لماذا إذن لم يدركه الفزع .. لماذا بقى .. لماذا حملهما ومشى .» (٢٤)

لكن هذا الإغراب الفانتازى يحمل بذور فنائه فى داخله ، فأنت لا تستطيع أن تكتب بهذه الطريقة دون أن تنزلق فى النهاية إلى الإملال . إن قصص حافظ رجب - فى نهاية المطاف - تنويعات على لحن واحد ، أو هى قصة واحدة أعيدت كتابتها عدة مرات ومن زوايا مختلفة . وتصوير العبث إنما يكون أبلغ ما يكون عندما يعالج إزاء خلفية من المنطق . لكنه هنا لا يجد ما يضاده - إلا فى لحظات قليلة - ومن ثم تفقد الصدمة الفكرية والشعورية جزءا كبيرا من قوتها ، إذ تسرى العبثية فى كافة جوانب العمل ، فلا نعود على ذكر من الهوة الفاصلة بين الصحة والمرض ، أو بين العقل والجنون .

ويمثل **إبراهيم منصور** - وهو كاتب مقل - اتجاها من نوع مختلف إزاء الظاهرة العبثية . إن أغلب أقاصيصه لا تعدو أن تكون صورا تخطيطية قصيرة عن بعض الحالات الوجودية كالحزن أو الملل ، ولكن له قصة واحدة قصيرة تستحق أن تعد من أبرز منجزات هذا الاتجاه ، وهى قصة «اليوم ٢٤ ساعة» . تبدأ القصة بمقتطف من الجبرتى ، يحدث رنة هزلية : «وأتى النهار وانقضى الليل فغلب الظن أن القضية لها ذيل» . بطل القصة هو الزمن ، والإحساس به - كما يوحى العنوان - إحساس متطاول مضجر ، يصلب معه الوعى على عقارب الساعة ، ولا يكاد

يبدو أن ثمة مخرجا منه . فكل السبل تستوى فى إملالها . وهناك غياب شامل للمعنى .

تبدأ القصة هكذا : «فى الصباح لم أذهب إلى العمل لأنه لم يكن يوجد هناك عمل ، ومكثت فى المنزل» . إنها «الأيام بلا أعمال» على حد تعبير صلاح عبد الصبور ، فى محاولة منه لعكس كلمات الشاعر هسيود .[٢٥] فالبطل ـ أو البطل الضد ـ ضائع منجرف على تيار الأيام ، لا يجد مرسى . ويذيل الكاتب قصته بهوامش جاءت موفقة تماما فى هذه الحالة ، وإن كان يمكن أن تستحيل لعبة خطرة فى أيدى كتاب آخرين أقل موهبة . يركب الراوى الأتوبيس ، ويشترى من المحطة علبة سجائر ، ويدخل دارا من دور السينما ، ويجلس مع صديق سورى فى محل لا باس ، ثم يذهبان إلى كافيتريا فندق سميراميس ، ومنها إلى بار مطعم مكسيم حيث يتعرف على سائحة ذات نظارة ، ويسألها إن كانت قد رأت الأهرام الثلاثة وأبا الهول . وفى نهاية القصة يغضب الولد السورى من راوينا المصرى فيتركه مهددا ، ولكنه لا ينفذ تهديده .

وهذا نموذج من القصة يوضح منهج إبراهيم منصور :

«كنت أمشى أنا والولد السورى الذى أصبح صديقى فى الشارع نتفرج على النساء . وكانت هناك نساء كثيرات بعضهن جميلات جدا . وقال الولد السورى لفتاة جميلة مرت بجانبه وكانت ترتدى فستانا أزرق «ملتى بيللاسنيوريتا» فوقفت أنا وأخذت أضحك لأن الفتاة ربما لم تكن إيطالية . فغضب هو وقال إنه لولا أننى ضحكت لكانت الفتاة قد أصبحت عشيقته [ويضيف الكاتب فى هامش : «هذا غير صحيح ، لأنى كنت أجلس مع ولد كويتى فى الهيلتون ذات مساء وحين جاءت الفتاة بالقهوة لى والعشاء له قال لها شيئا لا أذكره ، فضحكت أنا ولكن الفتاة مع ذلك أصبحت عشيقته»] فاعتذرت له بأننى لم أكن أعرف ذلك وقلت له إنه لا داعى للقلق فهناك نساء كثيرات ومادام هو لن ينسى هذه الجملة التى قالها فسيصادف نجاحا كبيرا» .[٢٦]

واضح أن هذا الأسلوب الجلى الصافى يقف على النقيض من كمدة حافظ رجب : فالكاتب هنا يسجل المرئيات بدقة ، وينقل الأحاديث نقلا تفصيليا ، ولكننا نلمح من وراء هذا الوضوح تحطم العلاقات فى عالمه ، وافتقاد العلاقة بين السبب والمسبب ، أو على الأقل حلول علاقات هزلية محل قوانين العلة والمعلول . ولا يعيب القصة سوى عدة أخطاء لغوية ساذجة كان من الممكن تلافيها بقليل من المراجعة .

والضياع هو أيضا مفتاح عالم **إبراهيم عبد العاطى** صاحب قصة **«تقارير شاملة ونهائية عن بعض الحالات الخطرة التى تجلس فى هدوء على مقهى على جانب من الأهمية»** (١٩٦٧) . إن بطل القصة يكتشف منذ حداثته عالم الاستغلال الرأسمالى (من خلال تصرفات أبيه الباشا) كما يكتشف عالم الجنس (من خلال مربيته التى تغريه بمضاجعتها) . وهو يشرب فى المقهى ، ويرافق فتاة إيطالية ، ويغتاب أصدقاءه ذوى الماضى السياسى ، فيلخص الراوى رأيه فيه بقول : «فكرت جيدا ، ورأيت أن هذا الشاب لابد أن يكون فى أشد حالات الملل ، فلم يعد يعرف من هو ، ولا فى أى اتجاه يسير» .

على أن الراوى ـ الذى نرى البطل من خلاله ـ لا يخلو هو الآخر من نزعة عبثية تتضح فى مثل قوله : **«قلت له إن هذا العالم يشبه مكتبة نابوكوف التى لم تكن مرتبة حسب الترتيب الأبجدى بل طبقا لعدد صفحات كل كتاب وإن هذا يدعونى للموافقة على أفكاره عن العالم وإنه مضاد لكل حتمية وبلا رابطة .»** حقا إن الراوى يقول ذلك فى محاولة منه لاستدراج البطل ، وحمله على أن يبوح بالخبئ من أسراره ، ولكن سم العبثية السارى فى كل أرجاء هذا العالم لا يحتمل أن يكون قد تركه سليما . إنهم جميعا مجانين فى دولة الدانمرك ، كما يقول هملت !

وفى القسم الثالث من القصة **«تاريخ غير شرعى لحياة سرية»** يعثر الراوى بمفكرة البطل وفيها كثير من التفاصيل عن خلفيته الأسرية وتاريخه الجنسى . وتنتهى القصة كما بدأت ، والبطل واقع فى قبضة الملل :

«كان يجلس فى المقهى ويبتلع القهوة وينفث باستمتاع شديد دخان لفافة من التبغ وكان وهو يلاحق العابرات يبدو أنه فى أشد حالات الملل ، وكان تكوين جسده على المقعد وملامح وجهه توحى بالإعياء الشديد فسألته ماذا يفعل هذه الليلة ؟ ما هى مشروعاتك للسهرة ؟ فقال إنه فى الحقيقة لا يعرف فى أى اتجاه يمضى، إنه يشعر أنه قد صار .. إن قلبى مرهق»[٢٧]

المشكلة فى هذا النوع من القصص أنه يشفى دائما على حافة الوقوع فيما سماه الناقد الأمريكى آيفور ونترز «مغالطة الشكل المعبر» : أعنى أن الكاتب حين يحاول نقل الإحساس بالملل ، مثلا ، يصير مملا هو ذاته . وربما كان ذلك راجعا ـ جزئيا ـ إلى لغة إبراهيم عبد العاطى ، وهى لغة رتيبة الإيقاع ، لا تموجات فيها ، لا علو ولا هبوط ولا انتقال من مفتاح إلى مفتاح ، فضلا عن افتقارها إلى الكثافة التعبيرية ، والتظليل الموحى ، والإيجاز الدال .

إنما تتوافر هذه الصفات ـ أو أغلبها ـ فى قصة **بهاء طاهر «الخطوبة»** (١٩٦٨) وهى قصة كافكاوية ـ مع بعد عن المحاكاة العمياء ، وأصالة ظاهرة . إن المؤلف لا يضيع وقتا فى مقدمات إنشائية أو تفاصيل هامشية ، وإنما يرسم خطوط الموقف من أول السطر : **«كنت قد اعتنيت بكل شىء . أخذنى صديق مجرب إلى حلاق مشهور قص شعرى وصففه ودلك ذقنى وتقاضى جنيها . وبعد ذلك اشترينا ربطة عنق حمراء غالية وأزرارا فضية للقميص»** . ذلك أن الراوى ذاهب لكى يطلب يد فتاته ليلى من أبيها . والمفارقة الدرامية تكمن فى الجملة الأولى : «كنت قد اعتنيت بكل شىء» . هذا حق : ولكنه لم يعتن بشىء واحد هو عبثية دنيانا ، وغياب المنطق الذى سيحول خطبة بريئة إلى كابوس مفزع ينقب فيه عن ماضى الخطيب تنقيبا ، وتُعزى إليه تهم ـ ليس أقلها زنا المحارم ـ هو منها براء ، ويعاد إحياء جريمة تبديد وجدته النيابة الإدارية بريئا منها فى الماضى .

تتم هذه النقلة من المألوف إلى الغريب تدريجيا ، ومن خلال أسئلة والد العروس للخطيب ، ولكن المؤلف يمهد لها بخلق جو من التوتر الخفى ، والتهديد المكتوم ، والعنف الملجوم . إننا نقرأ بعد الكلمات التى أوردناها أعلاه : **«وفى النهاية عندما وقفت أمام المرآة أصبحت وكأنى**

شخص غريب . لم أكن أكثر وسامة ولكنني كنت مختلفا : شعر لا مع وراكد كأنه ملتصق بالجلد ، وذقن لامعة أيضا ومحتقنة ، وياقة قميص صلبة ومحكمة . [٢٨] لاحظ اختيار الصفات : «راكدا» ، «ملتصق بالجلد» ، «محتقنة» ، «صلبة» ، «محكمة» . إنها تجتمع كلها على توليد حس بالضيق المكبوح ، وغياب التلقائية ، واختفاء المرونة . لا يمكن أن يزدهر حب صحى فى مثل هذا المناخ الخانق ، وإنما الطبيعى - وهنا المفارقة - أن يؤدى إلى خلق الكوابيس .

يقول غالب هلسا : «إن هذه القصة تحتوى على جميع سمات الاغتراب فى الأدب المصرى الحديث من إحساس بعبثية الوجود ، إلى السخرية بالذات حتى الإهانة» .[٢٩] هذا حق ، على قدر ما يمكن لأقصوصة واحدة أن تستوعب «جميع» سمات الاغتراب فى الأدب المصرى ، ولكن ثمة سمات أخرى نجدها فى ثلاثة كتاب - اثنان منهم قد طبقت شهرتهما الآفاق - هم نجيب محفوظ ، ويوسف إدريس ، وشفيق مقار .

يومئ عنوان رواية نجيب محفوظ الباكرة **عبث الأقدار** (١٩٣٩) إلى وعى الكاتب بما دعاه توماس هاردى «مفارقات الحياة الصغيرة» . لكن لقاء نجيب محفوظ مع كتاب العبث يكاد ينتهى هنا ، فهو - باستثناء بضع قصص فى مجاميع **تحت المظلة** (١٩٦٩) وحكاية بلا بداية ولا نهاية (١٩٧١) وشهر العسل (١٩٧١) - يظل كاتبا كلاسيكى الأسلوب ، لا يدعه حرصه على إحكام البناء وعلى عقلانية النظرة ينجرف مع مد الحلم والانخطاف والانشداه . حقا إن رواية مثل **الشحاذ** (١٩٦٥) هى أساسا استكشاف لمعنى الوجود ، ويقظة إلى ما فى الكون من عشوائية . ولكن تجربة عمر الحمزاوى تظل محكومة بنفس الحس الكلاسيكى المنظم ، ونفس المعمار الفنى الدقيق اللذين نجدهما فى أعماله السابقة . فى هذه الحدود إذن نتحدث عن تجربة العبث فى أربع من أقاصيص محفوظ ، مدركين أنه يختلف - من هذه الناحية الجوهرية - عن بعض من ذكرناهم من كتاب .

«**همس الجنون**» - الأقصوصة التى تمنح اسمها لأولى مجاميع محفوظ القصصية (١٩٣٨) - أقرب إلى ما يسمونه فى الطب النفسى : دراسة حالة . إنها معالجة موباسانية لخيط الانحدار نحو الجنون ، والقاص يحكيها بعد أن قضى بطله زمنا فى مستشفى الأمراض العقلية ، إلى أن تم شفاؤه . كان البطل أدنى إلى الهدوء بل إلى الجمود والكسل ، ولكن عينيه تنفتحان ذات صباح ، فإذا كل ما كان يبدو له مألوفا قد صار غريبا محيرا ، وإذا وعى الحرية يضيئ فى ظلمات روحه كعمود من البرق : «**نزلت عليه الحرية كالوحى فملأه يقينا لا سبيل إلى الشك فيه ، إنه حر يفعل ما يشاء كيف شاء حين يشاء**» . (قد مر أورست ، بطل مسرحية سارتر **الذباب** ، بتجربة مشابهة) . ويستقبل بطل محفوظ دنياه من جديد ، وقد مُلئت أهدابه طمأنينة وثقة بالنفس ، فتبدأ المتاعب تنصب عليه كالمطر . إنه يرى رجلا وامرأة يأكلان ويشربان ما لذ وطاب فى أحد المطاعم ، وعلى قيد خطوات منهما جماعة من غلمان السبيل ، جوعى عرايا ، فيصدم المشهد حس العدل فيه (حتى هنا لا يغيب البعد الاجتماعى عن قصص محفوظ) ويرمى بالدجاجة التى على مائدتهما إلى الغلمان . وكلما رأى شيئا غلبته ضحكة غريبة ، كضحك المجانين المروع . هكذا كاد يومه يشارف الختام ، وكان كما وصفه محفوظ .

«**ألقى بنفسه فى تيار زاخر من التجارب الخطيرة بإرادة لا تنثنى وقوة لا تقهر . صفع أقفية وبصق على وجوه وركل بطونا وظهورا ، ولم ينبح فى كل حال من اللكمات والسباب ، فحطمت نظارته ومزق زر طربوشه ونهتك قميصه وتغضنت ثنيتاه ، ولكنه لا ارتدع ولا ازدجر ولا انثنى عن سبيله المحفوف بالمخاطر**» .

ولما آذنت الشمس بالمغيب - وكأنما تؤذن بذهاب ما بقى من نور عقله - رأى حسناء مقبلة تتأبط ذراع رجل أنيق «ترفل فى ثوب رقيق شفاف ، تكاد حلمة ثديها تثقب أعلى فستانها الحريرى» . يقول الكاتب : «خطر له أن يغمز هذه الحلمة الشاردة . إن رجلا ما يفعل ذلك على أية حال ، فليكن هذا الرجل» . منطق لا تثريب عليه ، ولكنه قد كلفه لطمات وركلات . وفى نهاية القصة لا يبقى أمامه إلا أن يخلع ثيابه - آخر ما يربطه بعالم العقلاء - ويندفع مقهقها راكضا فى الطرقات .[٣٠]

وتتخذ العبثية شكلا آخر فى قصة «**بذلة الأسير**» من نفس المجموعة إن جحشة بائع السجائر فى محطة الزقازيق يرى قطارا يقل الأسرى الإيطاليين - تحت حراسة بنادق الإنجليز - فيبيع لأحد الأسرى علبتى سجائر لقاء جاكتته ، ويقايض أسيرا آخر ببنطلونه . وحين يوشك القطار على التحرك من المحطة يظن الجندى الإنجليزى جحشة أسيرا إيطاليا فارا فيحذره بالإنجليزية ، ولكن جحشة لا يلقى إليه بالا ، فيصوب إليه الجندى رصاصة تجندله ، وتقضى على آماله أن يطلب يد الفتاة نبوية خادم المأمور ، تلك التى رأى «الغر» سائق أحد الأعيان - يغازلها فتفضله على جحشة لأنه أكثر مالا ، وأعلى درجة ، وأحسن مظهرا .

فى هذه القصة التى تدور أحداثها أثناء الحرب العالمية الثانية يتعانق بعد المأساة الاجتماعية وبعد المأساة الميتافيزيقية فى عمل محفوظ ، إرهاصا بما سنراه من بعد فى أعماله الكبرى . لكن القصة تظل عملا واقعيا ، لا إغراب فيه ، ولا تخرج على منطق الحياة العادية المألوف .

بعد حوالى ربع قرن من الانقطاع عن كتابة القصة القصيرة يعود نجيب محفوظ إلى معالجة هذا الفن بمجموعته **دنيا الله** (١٩٦٣) . فى قصة «**موعد**» نلتقى بجمعة ، وهو صاحب دكان لبيع الأدوات الكهربائية وإصلاحها ، كان سعيدا فى زواجه ، إلى أن انفجر فى حياته «دمل خفى» فإذا هو مع زوجته المحبة وطفلته المعبودة غريب لا تعرفانه هبط عليه وعى الموت - دون سبب ظاهر - فأدرك أن «**كل شىء يخصه هباء . الأبوة هباء ، الحب هباء ، الزوجية هباء**» . ولم تعد حياته إلا انتظارا طويلا للموت ، إذ يشرب الخمر ويقرأ كتب الأرواح . ويمضى جمعة إلى قهوة ماتاتيا حيث يلتقى بأخيه - وهو شيخ معمم - فيصارحه بأنه ينتظر أن يموت فى خلال أشهر قلائل . ويحاول أخوه طرد مخاوفه فلا يفلح ، بينما يستخدم محفوظ تفاصيل صغيرة على سبيل الرمز للإيحاء بجو الخطر الذى يكتنف الحياة : «**ندت عن الأخ ضحكة أعرب بها عن**

استهانته أو عن تظاهره بذلك ، وشرع فى الكلام ولكن أوقفه عنه خروج سنجة الترام من السلك الكهربائى محدثة أزيزا حادا وتوهجا خاطفا فأخذ لحظة ثم قال .. »(٣١) ويودع جمعة ـ الذى ينتظر الموت ـ أخاه المؤمن بالقدر والمكتوب ، لكى تصدم سيارة هذا الأخير ، ويظل جمعة على قيد الحياة .

يتكرر هذا الموقف الأساسى ، مع بعض الاختلافات ، فى قصة «حادثة» من نفس المجموعة . فنحن فى مطلع القصة نلتقى بكهل فى الستين يتكلم من تليفون فى شارع الجيش . وعند انتهائه من المكالمة وعبوره الطريق تدهمه سيارة مسرعة . ويلفظ آخر أنفاسه عند وصوله إلى مستشفى الدمرداش . ويفتش الضابط المنوط به التحقيق محتويات بدلته ، فيجد فيها خطابا من القتيل إلى أخيه يقول فيه :

أخى العزيز أدامه الله

اليوم تحقق أكبر أمل لى فى الحياة . فقد انزاحت عن صدرى الأعباء المريرة ، انزاحت جميعا والحمد الله ، أمينة وبهية وزينب فى بيوتهن ، وها هو على يتوظف ، وكلما ذكرت الماضى بمتاعبه وكدحه وقلقه وشقائه أحمد الله المنان ، وهذا هو النصر المبين .

وبعد تفكير طويل قرّرأيى على ترك الخدمة ، فهيهات أن تتحسن صحتى طالما بقيت فى المدينة » الخ ..

والمفارقة هى أن يكون هذا الخطاب مؤرخا فى يوم الحادث ، فكأن أكبر أمل لكاتبه فى الحياة هو أن يموت . وتحسن الصحة المرجو قد أصبح ترفا زائدا عن الحاجة بعد صدمة العربة الفورد . ويجد الضابط فى أحد جيوب الجاكتة روشتة طبية فإذا بها : «**المواد الكحولية والبيض والدهنيات ممنوعة ، ويستحسن تجنب المنبهات كالشاى والقهوة والشيكولاته** » . ويبتسم الضابط ابتسامة باطنية «إذ إن تعليمات مماثلة صدرت إليه من طبيبه فى نفس الشهر » .(٣٢) إننا جميعا واقعون فى نفس الشبكة ، محققين وضحايا على السواء ، والموت لا يعرف كبيرا .

يمكننا من هذه النماذج الأربعة أن ننتهى إلى أن حس العبث عند نجيب محفوظ يتخذ عادة أحد شكلين : مفارقة من مفارقات القدر تعكس حسابات الإنسان وتهدم مشروعاته ، أو موت مفاجئ يصيب الشخص الخطأ وينجو منه من كان ينتظره أويُنتظر له . لكن هذا كله يدور فى جو واقعى دقيق التفاصيل ، أو على الأقل كان هذا هو الشأن قبل أقاصيص محفوظ التى أوحت بها نكسة ١٩٦٧ ، وهى أقاصيص يتراجع فيها العنصر الواقعى لكى تحل محله عناصر الفوضى ، وقوى الجنون ، وتهاويل الفانتازيا .

وعلى النقيض من عقلانية نجيب محفوظ المحسوبة نجد أقاصيص يوسف إدريس ـ فى مرحلتيه الوسطى والأخيرة ـ تضطرم بجنون مقدس ، وتكسر محرمات الدين والجنس والسياسة ، وتمس أعمق الجروح وأبعدها غورا فى النفسية المصرية . قل ما شئت عن غرور إدريس ودعاواه العريضة ، خالفه فى هذا الأمر أو ذاك ، اكشف خطأه فى هذه النقطة أو تلك ، لكنك لن تستطيع أن تنكر عليه أمرا واحدا : نفاذ البصيرة الفنية التى تغوص على أعمق مستويات وجودنا البيولوجى ، وأمانة الفنان التى تحطم كل قشور الرياء الاجتماعى ، وشجاعة الفكر الذى لا يتردد فى الجهر بنتائجه ، مهما صدم مشاعر الناس وما تعارفوا عليه من أصول اللياقة وآداب المجتمعات .

فى قصة «**العسكرى الأسود**» (١٩٦١) يضرب حس العبث بجذوره فى القهر السياسى ، والضغوط الاجتماعية ، والتشوهات النفسية الناشئة عن مناخ مريض . يحدثنا الراوى عن صداقته لشوقى ـ رغم اختلاف انتمائهما السياسى ـ فقد كانا من جيل واحد : «جيلنا الحائر ، وأعوام ٤٧ ، ٤٨ ، الأحكام العرفية ، وعهود النقراشى وإبراهيم عبد الهادى والعسكرى الأسود » . وكان شوقى ـ الطالب فى كلية الطب ـ وطنيا متحمسا ذا نشاط سياسى أدى به إلى السجن . وفى السجن كان يتولى تعذيبه عباس محمود الزنفلى ، رجل البوليس السياسى الذى مهمته تعذيب المعتقلين : «كان عمل عباس محمود الزنفلى هذا أن يضربهم ، يضرب بعضهم لكى يعترف ، وآخرين لمجرد الضرب وهد الكيان .. الضرب بمختلف أشكال الضرب ، بالعصى ، بالكرابيج ، بالحذاء ، بالنبوت ، باليد العاربة المجردة » . ويخرج شوقى من السجن كائنا آخر ، ندوب روحه أعمق حتى من ندوب بدنه . لقد فقد ، تحت وطأة الرعب ، إنسانيته ، وأصبح يخاف البشر .

لكن الأيام دول ، فقد تغيرت الوزارة ، وفقد العسكرى الأسود مكانته ، وأدمن الأفيون ، وساءت أحواله ، وصار يسيئ معاملة زوجته ، وها هى ذى المحافظة ترسل خطابا إلى الحكيمباشى تطلب فيه توقيع الكشف الطبى على الزنفلى لإثبات عجزه الكامل تمهيدا لفصله من الخدمة .

ويشق الراوى وشوقى وعبد الله التومرجى طريقهم ، فى سيارة الحكومة ، إلى قلعة الكبش لتوقيع الكشف على الرجل المريض . وتقابلهم امرأته وتحكى لهم قصة حياتها معه . ويفقد شوقى صوابه ، وينسى مهمته كطبيب ، فيكشف للجلاد المريض عن آثار التعذيب فى بدنه ، ويوقع الرعب فى قلبه . وفى مشهد رائع من أروع ما خطه قلم إدريس ، يستبد الرعب بالزنفلى فيعوى ، ويتراجع فى فراشه مجفلا يريد الاختفاء ، ويستحيل أشبه بكلب خائف مسعور ، يكاد يقضم كتف شوقى ، وحين يعييه ذلك يقضم يد امرأته ، ثم يبدأ فى قضم ذراعه هو (ذراع الزنفلى) . وينصرف الثلاثة من البيت تاركين مهمة الكشف على الرجل لطبيب آخر .

بعد هذه الزيارة المحمومة يخافت إدريس من النغمة هونا ، وتستحيل نبرته استرجاعية متأملة إذ يكتب :

«ولا أعرف لماذا كلما راجعت ما حدث لا أستطيع أن أنسى رغم كل ما رأيته وشاهدته كلمة خيل إلى أنها عادية جدا وطبيعية ساعة أن سمعتها تقال ، ولكنى لا أعرف لماذا ظلت تلح على ولا تتركنى . الكلمة قالتها امرأة من اللاتى حضرن على صراخ نور ، امرأة لعلها أم على الحسادة ، وقالتها ونحن نتأهب لمغادرة الحجرة ، وقد أصبح البقاء فيها

أمرا لا يتحمله العقل وقطعة لحم عباس بين أسنانه ودماؤه تكاد تصبغ كل ما تقع عليه العين . سمعت المرأة تمصمص بشفتيها وتهمس للواقفة بجوارها : لحم الناس يا بنتي .. اللي يدوقه ما يسلاه .. يفضل بعض انشالله ما يلقاش إلا لحمه .. ألطف يارب بعبيدك .

سمعتها ورنت فى أذنى رنين الكلام الفارغ الذى نسمعه من خالاتنا لنسخر منه ولكن لا أعرف لماذا لا تزال تلح على » . (٣٣)

فى هذه الدراسة لآثار التعذيب البدنى والنفسى على الجلاد والضحية معا (وقد كتب سارتر عن هذا الموضوع) يحدث لون من التحول الأسطورى ، هو الذى يمنح القصة مذاقها العبثى : إن شوقى ، تحت وطأة الألم ، يفقد إنسانيته . والزنفلى ، تحت وطأة الخوف والذنب والمرض ، يتحول من رجل إلى كلب مسعور أو ذئب ، كتلك المخلوقات التى نراها فى أفلام الرعب وقصصه تبرق عيناها ، وتنتصب أشواك شعرها ، وتبرز أنيابها حين ينتصف الليل ، ويرتفع القمر فى كبد السماء ، إنه ضرب من مسخ الكائنات ــ بتعبير أوفيد ــ أو قل إن الزنفلى واحد من «مخلوقات كانت رجالا» بتعبير جوركى . وكلام العجوز الفارغ فى ظاهره يشتمل على حكمة عميقة وبصيرة نافذة . لهذا لصقت كلماتها بذاكرة الراوى وأصبحت بمثابة لحظة التنوير التى تمنح المعنى لكل ما سبقها .

لإدريس قصة أخرى تستمد مادتها من عالم السجون ، وجوها الحصارى، واختناق الرغبات الإنسانية وراء أسوارها . فى قصة «**مسحوق الهمس**» (والعنوان سريالى أشبه بعناوين قصص بعض الكتاب الذين تناولناهم أعلاه) يُنقل الراوى ــ وهو سجين ــ من زنزانته إلى زنزانة أخرى تلاصق عنبر الحريم ، فلا يفصل بينهما إلا جدار سميك . وتبث هذه الحقيقة حيوية خارقة فى بدنه ، بعد طول حرمان من المرأة ، فيروح يتصور جارته على الجانب الآخر ،ويمنحها اسم فردوس ، ويرسم لها معالم جسمانية واضحة ، ويروح يدق على الحائط ليخبرها بوجوده ، ويناديها ويحدثها بطريقة المساجين فى التخاطب عبر الجدران وهى «وضع» كسرولة «الطعام الفارغة من ناحية فتحتها على الحائط وتقريب الفم من قاعها للتكلم» . ويكون أعظم يوم فى حياته عندما يأتيه الجواب : «لم تكن كلمات أو حروف [كذا] وإنما مسحوق همس لا تستطيع تمييز جمله ، تهشمت ودكت بحيث استحالت إلى أصوات متصلة أو متقطعة ، كالأنين مرة وكالصفير مرة أخرى» . ويبلغ من تجسم هذا الوهم فى ذهن السجين أنه يقضى ليالى حب ــ عبر الجدار ــ مع صاحبة الصوت إلى أن يجئ يوم ينقطع فيه صوتها إلى الأبد . ويستدرج السجين حارسه إلى الكلام فيعرف ــ وهو لا يكاد يصدق أذنيه ــ أن كل المسجونات من النساء قد رحلن إلى القناطر منذ شهور ، وأن سكان العنبر المجاور «تراحيل ، مرة رجاله ، مرة ستات ، تراحيل ، يومين ، أسبوع ، أسبوعين وأنت وحظك» .

ويختم إدريس قصته بقوله :

«وكدت أقهقه قهقهة من فقد العقل ، وفى ألف ناحية جرى عقلى يفكر : أليس من الجائز رغم آلام الحب المروعة ألا تكون هناك فردوس بالمرة ، بل من يدرى ، أليس من الجائز أن الهمس المسحوق كان همس رجل ، ربما كان يعتقد أنه يخاطب به أنثى ؟! أو ربما فعلها أو فعلتها للتسلية وكسر الملل فى وقت طويل طويل متشابه ؟ ليلتها ، قبل أن أنام ، قلت لنفسى : «أليس هذا أروع ختام لقصة ذلك الحب ، إنه على الأقل سيعفينى من آلام النهاية ومرارتها ..» .

غير أن الشىء المذهل الغريب ، الشىء الذى لم أتوقعه أبدا ولايمكن أن يصدقه إنسان ، حتى أنا نفسى لا أكاد أصدقه ، أن الغضبة ظلت تعترينى وظل الألم ممدودا طويلا يعكر طعم الحياة فى نفسى ، وظلت فردوس حية فى خاطرى ، أكثر حياة من كل من عرفت من النساء» . (٣٤)

إن للعلاقة الجنسية مع فردوس هنا ثلاثة أبعاد : بعد سياسى ؛ وآخر وجودى يؤكد إنسانية الإنسان بما هو مخلوق يحب ويكره ويشتهى وينفر ويرضى ويسخط ؛ وثالث معرّفى حيث أن التواصل مع الآخرين ــ وتمثلهم هنا هذه المحبوبة الغامضة ــ سبيل الإنسان إلى المعرفة . ومن خلال وقوع إدريس على هذه اللحظة الخصبة الغنية بالدلالات ، ومن خلال اختلاط عالمى الحقيقة والوهم فى قصته ، تكتسب صبوات الإنسان إلى المعرفة والتواصل والتحقق كيانا عينيا راسخا ، ويؤكد الموجود ذاته ، حتى لوكان سعيه عبثيا لا قوام له من الواقع المحسوس .

وفى قصة ثالثة لا تتجاوز صفحتين ، هى قصة «**العصفور والسلك**» (١٩٧٠) يعالج إدريس موقفا يشبه ، من بعض الوجوه ، مواقف فتحى غانم فى أقاصيصه السريالية التى ضمنها ــ فيما بعد ــ مجموعته **سور حديد مدبب** . ليس فى هذه القصة أكثر من أن عصفورا يحط على سلك ، ويزاول عليه الحب مع وليفته ، ويسقسق، ويتبرز باختصار يفعل كل ما تفعله العصافير . لكنه لا يدرك أن السلك ينقل ، فى هذه اللحظة ، سبع مكالمات تليفونية فى آن واحد . «تختلط الكلمات ، تمازج ، تتوحد ، كلها فى النهاية تصير ، ماديا ، إلكترونات ، شحنات متجانسات ، متشابهات ، كلمة الحب لها نفس شحنة البغض . كهارب الصدق هى كهارب الكذب ، الصراحة كالنفاق ، اللوعة كاللعنة ، الليل كالصبح كالنهار ، الحرام كالحلال ، النضال كالخيانة كالكفاح ، البطولات كالنذالات . كلمات . شحنات . إلكترونات متحفزات متحركات» . (٣٥) إنه استواء الأضداد الذى أدركته **مسز مور فى كهوف مارابار** . الطائر هنا يضاد الإنسانى ، والإنسانى يتحول إلى ذرات وكهارب وموجات لا صلة لها بالأحكام الخلقية . هذا التباين بين القيم البشرية وحياد عالم الموضوعات جزء ، كما رأينا ، من رؤيا العبث .

وقصة «**بيت من لحم**» (١٩٧١) نموذج آخر لهذا الوعى الإدريسى بوجود قوى حيوية طبيعية ــ هى فى هذه الحالة قوى الغريزة الجنسية ــ تتأبى على كل قيود العرف ، ومواضعات المجتمع ، وقوانين الأخلاق . إن الأرملة وبناتها الثلاث يضاجعن جميعا زوج الأولى ــ وهو كفيف . وكف البصر هنا رمز إلى قوى الغريزة العمياء التى تعفى نفسها من مئونة الاختيار الخلقى . وتتبادل النساء الأربع خاتم الزواج الذى تلبسه الأم ، محافظة على المظاهر ، وكى يكون الزوج الجديد مطمئنا إلى أن ضجيعته فى كل ليلة هى «زوجه وحلاله وزلاله وحاملة خاتمه» . (٣٦) الجحيم هنا جحيم عدم اليقين الذى يعيشه الأعمى . وثمة مؤامرة صمت بين نساء

البيت . كلهن فاهمات ، وكلهن متجاهلات ، ربما خجلا ، ربما عجزا عن مواجهة الذات والآخرين بالحقيقة ، ربما لأن لهن مصلحة فى استدامة هذا الصمت .

وآخر أديب أريد أن أتحدث عنه هو **شفيق مقار**[٣٧] الذى عرفته الحياة الأدبية فى الستينيات والسبعينيات مترجما لشوبنهاور ، وبرخت ، ويونسكو ، و آداموف ، ود . هـ . لورنس ، ومؤلفا لعدد من الأقاصيص نشر فى صحف ومجلات مصرية وعربية مختلفة ، ولم يجمع بعد بين دفتى كتاب .

يستمد شفيق مقار جزءا كبيرا من رؤياه وصوره وخيوطه من الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد . وعلى من يريد فهمه أن يعكف على التوراة والإنجيل ، إلى جانب أساطير اليونان ، ومسرح العبث ، والآداب الأوربية عموما .

فى قصة «**رؤيا مهنا الطاغوطى**»[٣٨] يتضح الكثير من سمات هذا الكاتب : محاكاة ساخرة تستمد مضاءها من التناقض الكامن بين المظهر والمخبر ، بين الأسلوب الجليل والمضمون التافه ؛ سخرية من الأخلاقيات المتعارف عليها والتى لا تعدو أن تكون واجهات اجتماعية يمارس الناس من وراءها رذائلهم . والقصة فانتازيا محكمة البناء تتدرج بقارئها من العادى والمألوف إلى السخرى والشائه والغريب . ولكننا نكتشف أنها ليست إلا دورة الحياة اليومية ، وأن الرعب يكمن بانتظارنا ــ كما يقول التعبير الإنجليزى ــ حول الركن .

وفى قصة «**أولاد الأفاعى**»[٣٩] يستعير الكاتب العنوان من قول السيد المسيح : «يا أولاد الأفاعى من علمكم أن تهربوا من الغضب الآتى ؟» لكى يتحدث عن محاضرة حضرها بطله ــ ويدعى الأستاذ عبد العليم ــ فيكون فى ذلك هلاكه ؛ إذ يصمم على تعقب الأستاذ المحاضر كى يسأله عما غمض عليه من أمر المحاضرة ، فيظل يهيم على وجهه فى الطرقات «حتى تدهورت صحته ، وساءت سمعته ، وأصابه هزال ، ولحقه الخراب ، بالنظر إلى أنه أهمل تجارته ، وانحطت مكانته الاجتماعية ، بالنظر إلى أنه لحقه الخراب وبارت تجارته ، وجنحت السيدة زوجته ، لأسباب عديدة ليس أهونها شأنا تدهور مكانته الاجتماعية ، وبوار تجارته ، وقلة المال فى يده ، وإهماله لواجباته الشرعية تجاهها ، فى معرض بحثه الدؤوب عن الأستاذ المحاضر» .

وقد ارتكب جلال العشرى خطأ مهلكا فى تعليقه على هذه القصة حين أخذ على شفيق مقار امتلاء أسلوبه بالكلشيهات ، غير مدرك أن استخدامها مقصود على سبيل التهكم برثاثة اللغة وزيف المواضعات الاجتماعية .[٤٠]

وفى قصة «**الآخر**»[٤١] يكتمل الشكل على البساط ــ إذا استخدمنا تعبيرا لهنرى جيمز ــ ويتوطد نموذج الكاتب : فرد واحد أمين يقف بمفرده فى مواجهة الآخرين الذين ترفدهم إمدادات ضخمة من العادات والأعراف والقواعد المتفق عليها . ليس فى القصة علامة ترقيم واحدة وإنما هى سيال واحد متدفق ــ وإن كانت قبضة الكاتب لا ترتخى عنه لحظة واحدة ــ ينتهى باغتراب البطل عن ذاته ، وإصرار الناس على شطره إلى قسمين : إن الأصدقاء والمعارف وزملاء العمل والبواب والأب والزوجة والأبناء ينكرونه جميعا ويتحالفون عليه .

ونحن نجد هنا نفس الجو الكابوسى الذى نجده عند كافكا و بهاء طاهر ، إذ يفقد الراوى هويته ، ويستحيل الكون إلى ملحمة من النقائص والرعب والبذاءات . إن شفيق مقار ــ فى هذه القصة ــ كاتب عبثى ــ وجودى فى آن واحد ، البشر عنده حيوانات مؤذية شهوانية يمكن أن تصدر عنها أكثر الأعمال بعدا عن التوقع . إن «الآخر» عنده هو الجحيم لأنه تهديد دائم للذات . وأعين الآخرين التى تراقب وتدين وتتآمر إنما هى انعكاس لحقيقة الصراع بين الذوات ، أو المبارزة بين هذا الوعى وذاك .

ويشكو محمد محمود عبد الرازق من أن القصة جاءت «كما لو كانت تشرح حالة مرضية عصابية مكانها كتب الطب النفسى وليس فن القصة»[٤٢] . وليس هذا صحيحا ، فإنما شفيق مقار كاتب رمى ببصره إلى ما وراء حدود وجودنا اليومى ، وأطل فى إحدى اللحظات على الرعب الكامن وراء سطح الحياة اليومية ، فحمل إلينا أنباء عما يوجد على الشاطئ الآخر . إن فنه لا يحل إشكالا ولا يقدم وصفات لمعالجة القضايا ــ متى كان الفن يفعل ؟ ــ وإنما هو رصد أمين ومعذب لورطة الإنسان الميتافيزيقية التى لا حل لها ، ولن يجدى معها إزالة كل الشرور الاجتماعية ، لأنها أعمق من ذلك جذورا . إن وضع الإنسان تراجيدى أساسا ، وهذا ما يرفض أصحاب التفاؤل الساذج أن يقروا به ، ولكن أبطال شفيق مقار يؤكدونه ويدفعون حياتهم وراحة بالهم ثمنا له .

وموهبة كاتبنا ــ رغم هذا الحس المأسوى ــ ملهوية . فالفكاهة السوداء لها فى عالمه دور أكبر من دورها فى عالم معاصريه من أمثال **الشارونى** أو **الخراط** . وتكنيكه المفضل ــ كما أسلفنا ــ هو أن يكتب بأسلوب موضوعات الإنشاء الجزلة الفخيمة ، وأن يستخدم الكلشيهات البالية لكى يسخر منها . انظر مثلا إلى الطريقة التى يبدأ بها قصة «**رجل لا يلوى على شىء**»[٤٣] :

أجمع الشراح ، والمفسرون ، وعلماء اللاهوت ، والأدباء ، والشعراء ، والفلاسفة ، والمصلحون الاجتماعيون ، ورجال السياسة ، وأهل الرأى ، وعلماء الآثار ، والباحثون الجيولوجيون ، وعلماء الأقرباذين منذ بضع سنين على أن الحب شىء مستحب للغاية وبخاصة فى أوقات الفراغ .

ولما كان الأستاذ ربيع رجلا حصيفا محاذرا لنفسه يأخذ بالأسلم والأحوط وينأى عن مواطن الشبهات فقد تمعن فى كتب الأدب ودواوين الشعراء والأسفار جميعا ووعى جل ماجاء فيها من شروح ، وتفسيرات ، وآراء ، ونظريات ، ورجم بالغيب ، وتأكيدات ، وهمهات ، وتعميات ، وتلميحات .

حقيقة أن الأستاذ ربيع قرأ أيضا فى ساعات عبثه كتاب «كيد النساء» وحكاية «شركان الملك والعجوز أم الدواهى» إلا أن ذلك لم يفت فى عضده ، ولم يزغ بصره ، ولم يؤثر فى سداد رأيه ، وصواب حكمه على الأمور ظاهرها وباطنها إلا أخف التأثير وأيسره .

ولذلك فإن الأستاذ ربيع عندما التقى بالست أم رجوات على سلم العمارة بعد جيرة طويلة غير مجدية قرر أن يحبها حبا شديدا وانصرف لا يلوى على شىء » .

إن السخرية هنا تنبع من جملة أمور :

١ ـ من الجمع بين رجال لا صلة بينهم مثل الأدباء ، ورجال السياسة ، وعلماء الآثار ، الخ ..

٢ ـ من أن حشد كل هذا العدد الكبير من الخبراء يوحى بأنهم سيعكفون على حل مشكلة كبرى كالسلام العالمى أو حظر الأسلحة النووية ، ولكننا نكشف ـ بما يشبه الهبوط عن الذروة ـ أنهم اجتمعوا لحل مشكلة شخصية صرف ، بين الإنسان ونفسه أو بينه وبين فرد آخر ـ هى الحب .

٣ ـ من التهكم على سفسطة الكتب وما فيها من شروح وتفسيرات وتأكيدات وهمهات ، الخ .

٤ ـ من الحرص على ألا يذكر اسم البطل إلا مسبوقا بلقب «أستاذ» تأكيدا لوقاره ومحافظة على كرامته رغم أنه مقبل على حماقة كبرى ستطيح بكل هذا الوقار .

٥ ـ من وصفه بأنه رجل «لا يلوى على شىء» ، أى ذو عزم وتصميم ، لا يعرف التردد . وسنرى كيف أن هذا العزم هو الذى يورده موارد التهلكة .

٦ ـ من قوله «قرر أن يحبها حبا شديدا» كأنما الحب قرار إرادى وليس عاطفة تلقائية .

٧ ـ من قوله «بعد جيرة طويلة غير مجدية» كأنما الجيرة المجدية هى التى يحب فيها الرجل جارته المتزوجة ذات الأبناء .

٨ ـ من محاكاة الأسلوب العربى الجزل ، مدعى الحكمة : «يأخذ بالأسلم والأحوط وينأى عن مواطن الشبهات» .

وقصة «**يونان**»[٤٤] ، كما يدل عنوانها ، مستوحاة من سفر يونان فى التوراة ، أو نبى الله يونس كما يسميه القرآن الكريم . تبدأ القصة فى التوراة هكذا : «وصار قول الرب إلى يونان بن أمتاى قائلا : قم اذهب إلى نينوى المدينة العظيمة وناد عليها لأنه قد صعد شرهم أمامى» . ولكن يونان يحاول الفرار من هذا التكليف الإلهى فيبحر من يافا على ظهر سفينة متجهة إلى مدينة أخرى ، وتهب عاصفة شديدة ، فيقرر الملاحون أن يقترعوا ليعرفوا من على ظهر السفينة هو سبب البلية ، وتقع القرعة على يونان . ولا يجد الملاحون بدا من أن يطرحوه فى البحر فيبتلعه حوت ويظل بجوفه ثلاثة أيام وثلاث ليال . ويضرع يونان إلى الله أن يغفر له ذنبه ، فيقذفه الحوت إلى البحر . ويمضى يونان إلى مدينة نينوى حيث يدعو أهلها إلى التوبة والإنابة إلى رب العالمين ، فيستجيبون لدعوته ، ويقلعون عن غيهم ، ومن ثم يرفع الله عنهم غضبه . ويخرج يونان من نينوى ، ويجلس شرقى المدينة ، فيرسل الله يقطينة ترتفع فوقه لتكون ظلا على رأسه ، يقيه حرارة الشمس . ولكن دودة جاءت عند طلوع الفجر فى الغد فضربت اليقطينة . وعند طلوع الشمس أعد الله ريحا شرقية حارة ضربت الشمس على رأس يونان ، فذبل ، وتمنى الموت لفرط شقائه . وهنا قال له الرب ، وفى قوله مغزى القصة : «أنت أشفقت على اليقطينة التى لم تتعب فيها ولا ربيتها ، أفلا أشفق أنا على نينوى المدينة العظيمة التى يوجد فيها أكثر من اثنتى عشرة ربوة من الناس الذين لا يعرفون يمينهم من شمالهم ، وبهائم كثيرة» .

هذه هى القصة التى استوحاها شفيق مقار . لقد جعل يونان بطل قصة عصرية تبرز اغتراب الإنسان فى العالم ، على نحو ما نجد فى أدب الوجوديين ، وفى مسرح العبث عند بيكيت ويونسكو وغيرهما . حين يستيقظ يونان ذات صباح ، بعد نوم ثقيل ، يجد رجلا غريبا جاثما على أنفاسه يطلب منه أن يغادر البيت ، إذ لا أحد يريده فيه . وقبل أن يتبين يونان هوية هذا الرجل يدخل أبوه الذى يبدو متفقا مع الرجل فى الرأى فيجرده من حافظة نقوده ، ويحاول أن يجرده من سترته وقميصه وحذائه وربطة عنقه ، فلما يقاومه يونان يجأر بالصراخ إلى الله : «آه يارب ! لن نهلك كلنا من أجل روح هذا الإنسان ، ولا تجعل علينا دمه ، لأنك فعلت كما شئت» . ويطرح يونان من النافذة إلى الشارع ، حيث يرى أمه فى نافذة مخدعها تمارس الحب مع الرجل الغريب الذى أيقظه .

هذه هى أول محنة يتعرض لها يونان . إنه أشبه بجريجور ساما ، بطل كافكا الذى يستيقظ ذات صباح فيجد نفسه حشرة مقززة مقلوبة على ظهرها يشمأز منها أبوه وأمه وإخوته . وتأتى المحنة الثانية حين يلوذ بمقهى يتناول فيه إفطاره ، ويصلح من شأنه فى دورة المياه ، ويبتاع صحيفة يأخذ فى مطالعتها ، وهو يأكل ، حتى يحين موعد ذهابه إلى عمله ، فيلاحظ وهو مندهش أن صاحب المقهى والنادل يتهامسان عنه ولا يريدانه أن يبقى دقيقة واحدة .

وفى الأتوبيس يتجنبه الركاب ، ويتجاهله المحصل ، ويستدير السائق ناظرا إليه ، ثم يعطيه ـ بعد أن هجر الركاب العربة ـ مظروفا مغلقا ، فإذا به «إنذار رسمى موجه إليه بالامتناع نهائيا عن ركوب سيارات الأوتوبيس ، ومركبات الترام ، وقطارات المترو ، وقطارات السكة الحديدية ، وسيارات التاكسى والرمسيس والنقل ، لأى سبب من الأسباب ، وتحت أى ظرف من الظروف ، نظرا للمسألة التى نجم عنها طرده من بيت أسرته ، مما يخشى منه على أخلاق ركاب المواصلات العامة وعمالها» . إنه الموقف الكافكاوى مرة أخرى : موقف يوزف ك الذى يصحو ذات صباح ليجد نفسه متهما بجريمة غامضة لم يرتكبها .

وحين يدخل يونان مكان عمله يجد غرفته عارية من الأثاث ، وقد اختفت الملفات ، وحلت محلها أوراق بيضاء عليها شتائم بذيئة . ويستدعيه المدير فيخبره أنه مطلوب للتحقيق غدا ، ثم يطلب منه ألا يعود إلى العمل مرة أخرى .

ولا يعود ليونان مأوى سوى الخلاء فيجلس تحت يقطينة بعث بها إليه الرب ، ولكن دودة تضربها . وقرب المساء يوقظه رجل عريض فى جلباب ، ويقتاده إلى بيت مهجور فى أطراف المدينة ، به امرأة تغلق الباب عليه بالمفتاح والرتاج ، ونفهم ضمنا أنها تعده للإعدام صباح

الغد ، بينما ينغمس أهل البيت ــ المرأة ، والرجل ذو الجلباب ، والرجل الذى أيقظه فى الصباح ، والمدير ــ فى الجنس ولعب الورق والشراب والشواء تاركين يونان لمحنته .

إن الرؤية هنا عبثية عميقة التشاؤم : فالأحداث تجرى بغير منطق ولا رابط ، والبطل مهجور لا يعينه أحد ، والآخرون قوة معادية قاسية مدمرة ، يستعين الكاتب على إبراز هذا كله بمد الخيوط بين يونان القديم ويونان الحديث ، وإيراد مقتطفات من التوراة بعد تطويعها لخدمة الموقف الجديد .

وأخيرا نتوقف عند قصة «**لا يغنى حذر من قدر**»(٤٥) حيث تحيق المصائب بالأستاذ شهاب نتيجة حادث صغير ما كان يظن أن يؤدى إلى كل هذه النتائج الجسام ، ولكن هكذا تجرى الأمور . إن الأستاذ شهاب ينجذب إلى مؤخرة امرأة فى الطريق :

«وجد نفسه وجها لوجه ، إن صح التعبير ، مع عجز عظيم كان فى تلك اللحظة بالذات يعبر الطريق العام غير هياب ولا وجل «فيمشى وراء المرأة» بتلك الصورة الملتاعة ، بينما المدينة ــ وذلك ما لا يختلف فيه اثنان من أهل الرأى ــ تموج بالأعجاز من مختلف الأشكال والأحجام والأعمار والألوان إذا ما أخذنا فى الحسبان ما تكتسيه من بديع الألوان وما تتحلى به من ثمين الطنافس والرياش» . ولكن الأستاذ شهاب لا يتمكن من متابعة العجز حتى النهاية «بالنظر إلى ما لوحظ من دأب العجز على الحركة قدما فى نشاط وتصميم كانا محل إعجاب الكافة» .

يعمد الكاتب هنا إلى نقل صفات الأحياء إلى الجماد ، أو إلى أجزاء من الجسم البشرى ليست يقينا من مراكز الوعى ، إن العجز يعبر الطريق «غير هياب ولا وجل» وهو يتحلى بـ «ثمين الطنافس والرياش» كأنه حائط أو أرضية : والدأب الذى يشق به طريقه فى زحمة الطرقات «محل إعجاب الكافة» !

إن شفيق مقار ــ الذى لا تكاد تعرفه جمهرة القراء ــ ليك عقلا خلاقا من أعلى طراز ، ولغته لغة حية فى قلب موكب الموتى الذى يمثله أغلب قصاصينا . وهو يستحق أن يقف بلا جدال فى الصف الأول بين أدباء العبث ، خاصة بعد أن تجمع أقاصيصه ، وروايته **الحب والكلاب** (وقد قرأتها مرقومة على الآلة الكاتبة) ، ومقالاته النقدية المتناثرة فى بطون الدوريات ، وتطرح للنقاش النقدى على نطاق واسع .

ــ ٣

عانت التجربة العبثية فى القصة القصيرة ، شأن كل فن تجريبى ، من صداقة الأولياء وعدواة الخصوم على السواء . فمن ناحية نجد فى العبث ما يغرى بالانزلاق إلى انعدام الشكل ، وتخلخل البناء ، وغياب الروابط ، وهى مزالق وقع فيها كثيرون من شباب الأدباء ، حتى ليمكن القول إنه لقاء كل أقصوصة عبثية ناجحة تولد خمس محاولات مجهضة ، أو مبتسرة ، أو شائهة . وعلى الجانب المقابل ناهض العبث أصحاب الاتجاهات التقليدية ــ ممن تربت أذواقهم على تشيكوف وموباسان ــ كما ناهضه دعاة الالتزام من ماركسيين وغيرهم . ويورد يوسف الشارونى فى ختام كتابه **اللامعقول فى الأدب المعاصر** قائمة بمن ناهضوا أدب العبث فى بلادنا ، فإذا بها تحوى رجالاً من قامة العقاد وزكى نجيب محمود ، وفؤاد زكريا ، وأنور المعداوى ، وكلهم رجال يحسن المرء صنعا إذا هو فكر مرتين قبل أن يقدم على مخالفتهم . لكن الحساسية العبثية قد واصلت إبداعها فى مجال القصة القصيرة ، رغم هذه الاعتراضات ، والأرجح أنها ستظل تفعل ، ما بقى الوضع الإنسانى على ما هو عليه ، وما ظلت الإشكالات التى يطرحها هذا الوضع قائمة ، وتناقضاته غير مرفوعة .

والرأى عندنا ــ إذ نحن أقرب إلى المحافظة فى التجديد ــ أن خير ألوان القصة العبثية هو ما كان مقنعا على المستوى الواقعى المحض ، وحاملا فى تضاعيفه دلالات أخرى رمزية يدركها القارىء بعيد النظر . على هذا النحو يتم التوفيق بين متطلبات العقل وحاجات الخيال ، ويتحقق التوازن بين الطاقة الخلاقة وكوابح المنطق . ومن هنا كان انحيازنا لنوع العبثية التى يمثلها أمثال بهاء طاهر واعتراضنا على عبثية حافظ رجب ومن جرى مجراه . ويبقى ــ فى النهاية ــ أن الفن مغامرة مفتوحة لا تعرف أفقا تنتهى عنده ، وأن التجريب حاجة مشروعة من حاجات الفنان الخالق فى كل عصر ، ومن ثم كان وجوب الترحيب بكل اقتحام فنى جديد ، حتى لو أثبتت التجربة بطلانه ، أو انتهى إلى طريق مسدود .

• هوامش

(١) جان بول سارتر ، أدباء معاصرون ، ترجمة جورج طرابيشى ، منشورات دار الآداب ، بيروت ، فبراير ١٩٦٥ ، ص : ٥٦ .

(٢) د . عبد الغفار مكاوى ، ألبير كامى : محاولة لدراسة فكره الفلسفى ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٤ ، ص : ١٩ .

(٣) د . فوزية ميخائيل ، سورين كيركجورد أبو الوجودية ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٢ ، ص : ٧٣

(٤) د . نجيب بلدى ، بسكال ، دار المعارف ، ص : ١٩٧ .

(٥) نفسه ، ص : ٢٠٧

(٦) نفسه ، ص : ٢١٠ .

(٧) د . فوزية ميخائيل ، سورين كيركجورد ، ص : ١٣٢ .

(٨) فؤاد كامل ، فلاسفة وجوديون ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ص : ٢٨ ــ ٢٩ .

(٩) فرانتس كافكا ، القضية ، ترجمة د . مصطفى ماهر ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ، ص : ١٤ .

(١٠) فرانز كافكا ، «أمام القانون» ، ترجمة محمد عبد الله الشفقى ، مجلة الأدب (مايو ١٩٥٩) ص : ٨٧ ــ ٩٣ .

(١١) «القصة الوجودية عند كافكا» ، ترجمة أحمد عصام الدين ، مجلة القصة (أغسطس ١٩٦٥) ، ص : ٨٤ ــ ٨٩

(١٢) إ . م . فورستر ، رحلة إلى الهند ، ترجمة د . عز الدين اسماعيل ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٧ ، ص : ٢١٧ ــ ٢١٨ ، ٢٢٠ ــ ٢٢١ .

(١٣) إرنست همنجواى ، حياة فرانسيس ماكومبر القصيرة السعيدة وقصص أخرى ، سلسلة بنجوين ، ١٩٦٦ ، ص : ٦٨ ــ ٧٢ .

(١٤) ألبير كامى . أسطورة سيسيف . ترجمة عبد المنعم الحفنى . مطبعة الدار المصرية . القاهرة . ص : ١١٨ .

(١٥) ألبير كامى . مقالات ومذكرات مختارة . الترجمة الإنجليزية لفليب تودى . سلسلة بنجوين . ١٩٧٩ . ص : ١٦٩ .

(١٦) د . عبد الغفار مكاوى . ألبير كامى . ص : ٧١ .

(١٧) سارتر ، أدباء معاصرون ، ترجمة جورج طرابيشى . ص : ١٧٤ .

(١٨) جان بول سارتر ، قصص سارتر ، ترجمة د . سهيل إدريس ، منشورات دار الآداب ، بيروت ، سبتمبر ١٩٦٥ ، ص : ٥ ـ ٣٣ .

(١٩) نفسه ، ص : ٧١ ـ ٩٢ .

(٢٠) سارتر ، الأيدى القذرة ، ترجمة سهيل إدريس وإميل شويرى ، دار العلم للملايين ، بيروت ، مايو ١٩٥٩ ، ص : ١٥٧ .

(٢١) سارتر ، الغثيان ، ترجمة د . سهيل إدريس ، منشورات دار الآداب ، بيروت ، نوفمبر ١٩٦٤ ، ص : ٣٢ ، ١٧٩ ـ ١٩١ .

(٢٢) إبراهيم المازنى ، إبراهيم الكاتب ، مطبوعات دار الشعب بالقاهرة ، ١٩٧٠ ، ص : ٢٨٤ ـ ٢٨٥ .

(٢٣) أعاد يوسف الشارونى نشر أقصوصة بدر الديب فى مقالته «اللا معقول فى أدبنا المعاصر» . مجلة المجلة (فبراير ١٩٦٥) ص : ٤١ ـ ٥٢ . ويمكن للقارىء الراغب فى الوقوف على المزيد أن يرجع إلى كتاب الشارونى اللا معقول فى الأدب المعاصر ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، سلسلة المكتبة الثقافية ، ١٥ أكتوبر ١٩٦٩ .

(٢٤) محمد حافظ رجب ، «أصابع الشعر» ، مجلة القصة (يونيو ١٩٦٥) ص : ٧٨ .

(٢٥) صلاح عبد الصبور ، شجر الليل ، دار الوطن العربى للطباعة والنشر ، ابريل ١٩٧٢ ، ص : ٤٣ .

(٢٦) إبراهيم منصور ، «اليوم ٢٤ ساعة» ، جاليرى ٦٨ (أبريل ١٩٦٩) ، ص : ١٧ .

(٢٧) إبراهيم عبد العاطى ، «تقارير شاملة ونهائية عن بعض الحالات الخطرة ..» ، جاليرى ٦٨ (أبريل ١٩٦٩) ، ص : ٩ ـ ١٥ .

(٢٨) بهاء طاهر ، الخطوبة وقصص أخرى ، مطبوعات الجديد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، ص : ٧ .

(٢٩) غالب هلسا ، «الأدب الجديد : ملامح واتجاهات» ، جاليرى ٦٨ (أبريل ١٩٦٩) ، ص : ١٢٠ .

(٣٠) نجيب محفوظ ، همس الجنون ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٩ ، ص : ٤ ـ ١٠ .

(٣١) نجيب محفوظ ، دنيا الله ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص : ٩٣ .

(٣٢) نفسه ، ص : ٢١٣ .

(٣٣) د . يوسف إدريس ، «العسكرى الأسود» ، مجلة الكاتب (يونيو ١٩٦١) ص : ١٨٧ .

(٣٤) د . يوسف إدريس ، النداهة ، دار العودة ، بيروت ، ص : ٥٨ .

(٣٥) د . يوسف إدريس ، بيت من لحم ، عالم الكتب ، ١٩٧١ ، ص : ٧٢ .

(٣٦) نفسه ، ص : ١٣ .

(٣٧) استخدمت فى هذا الجزء الخاص بشفيق مقار فقرا من ملاحظات لى حول هذا الكاتب سبق نشرها فى ثلاثة أعداد من مجلة الثقافة الأسبوعية (١٤ يونيو ١٩٧٤ ـ ١٣ نوفمبر ١٩٧٥ ـ ٢٠ نوفمبر ١٩٧٥) مع زيادات وتنقيحات .

(٣٨) شفيق مقار ، «رؤيا مهنا الطاغوطى» ، جاليرى ٦٨ (أكتوبر ١٩٦٩) ص : ٢٤ ـ ٣١ .

(٣٩) شفيق مقار ، «أولاد الأفاعى» ، فى كتاب قصص قصيرة ، المجموعة الثانية ، سلسلة كتابات معاصرة ، القاهرة ، ١٩٦٩ ، ص : ١٧١ ـ ١٨٠ ..

(٤٠) جلال العشرى ، «عاصفة على القصة المصرية» ، المرجع السابق ، ص : ٢٣٩ .

(٤١) شفيق مقار ، «الآخر» ، مجلة نادى القصة (أبريل ١٩٧٠) ص : ٦٩ ـ ٧٣ .

(٤٢) محمد محمود عبد الرازق ، «دماء جديدة فى نادى القصة» ، مجلة نادى القصة (يونيه ١٩٧٠) ، ص : ٧١ .

(٤٣) شفيق مقار ، «رجل لا يلوى على شىء» ، جريدة المساء (٣١ يوليو ١٩٧٠) .

(٤٤) شفيق مقار ، «يونان» ، مجلة المجلة (مايو ١٩٧١) ص : ٨٢ ـ ٩٣ .

(٤٥) شفيق مقار ، «لا يغنى حذر من قدر» ، مجلة الزهور (مارس ١٩٧٣) ، ص : ٣٤ ـ ٣٨ .

القصّة القصيرة

في الخليج العربي و الجزيرة العربيّة

نشأتها وقضاياها الاجتماعيّة

نورية الرومي

١ -

نشأة القصة القصيرة :

ليس بالإمكان تحديد وقت متقدم لنشأة القصة كفن من الفنون الأدبية فى منطقة الخليج والجزيرة العربية أكثر قدما من بداية هذا القرن ، فهذا الفن الأدبى ارتبطت نشأته بعوامل عديدة برزت كسمات تطور فى مجتمع الخليج بعد الحرب العالمية الأولى ، وتركزت فى جوانب بعينها دون غيرها ويمكن إيجاز هذه العوامل فيما يلى :

ازدياد فئات المتعلمين فى المجتمعات الخليجية والحجازية ، بسبب قيام المؤسسات التعليمية الأولية (المدارس) فى مطلع هذا القرن ، فقد كان التعليم فى السابق يعتمد على نظام الكتاتيب (المطوع) ، ولم تعرف المنطقة التعليم النظامى إلا من فترة وجيزة ، فعند مراجعة المعلومات التى بين أيدينا عن التعليم فى المملكة العربية السعودية نجد أنها معلومات قليلة ، كما أنها تؤكد أن التعليم اتجه اتجاها دينيا خالصا . وأن المدارس التى أنشاها السلطان قايتباى وسلطان البنغال غياث الدين ، كانت مدارس لاتعلم سوى العلوم الدينية والشرعية ، فلما دخلت السعودية ضمن الإمبراطورية العثمانية والتفت الأتراك إلى إنشاء المدارس ، حرصوا على أن تكون لغة التدريس بها اللغة التركية ، مما جعل الناس يعلقون على ذلك «أن غرض الأتراك من إنشاء هذه المدارس تتريك أبناء العرب»[1] . ومعنى ذلك أن الجزيرة العربية ظلت محرومة من التعليم المدنى المنظم إلى أن قامت الدولة السعودية الأولى ، التى ظلت هى الأخرى تتبع الطريقة التقليدية فى التعليم ، وهى استقدام المدرسين الخصوصيين ، وعقد حلقات العلم فى دور الأمراء والوزراء ..

إلى أن دخلت المملكة العربية السعودية إلى العصر الحديث فى الدولة الثانية ، حيث أخذ الملك عبد العزيز بن سعود يعنى بإنشاء المدارس واستقدام المدرسين ، وهى مدارس لم تكن مخصصة للعلوم الدينية وحدها وإنما تجاوزتها إلى العلوم المدنية . ومن أيام هذا العاهل السعودى بدأت الجزيرة العربية تدخل إلى العصر الحديث بالمعنى الصحيح ؛ ولعل فى هذه النشأة مايفسر ماغلب على أبناء الجزيرة العربية فترة طويلة من معتقدات وتقاليد تبجل وتعظم من شأن المشعوذين وأدعياء الدين ، الذين يدعون قدرتهم على حل المشكلات التى تواجه أبناءها.

أما فى الكويت فأول مدرسة نظامية أنشئت فيها هى المدرسة «المباركية» عام ١٩١١ ـ ١٩١٢ م .

وبعدها أسست المدرسة «الأحمدية» عام ١٩٢١ [٢] . وقد وفرت هاتان المدرستان لأبناء الكويت لأول مرة فى تاريخهم أن يتلقوا تعلما نظاميا ، وكان لذلك أثره فى نشأة فئة المتعلمين الذين أحدثوا حركة ثقافية وأدبية فى الكويت ، بفضل حماستهم للعلم من ناحية ، وتوافر الظروف الجديدة لتحصيله من ناحية أخرى . وترجع بداية التعليم النظامى فى البحرين «إلى سنة ١٩١٩ ، وذلك بتأسيس مدرسة «الهداية الخليفية» [٣] . حيث جاءت هذه المدرسة خطوة معززة لجيل المتعلمين ، الذين أكملوا تعليمهم فى «مدرسة الشيخ أحمد بن مهزع الدينية التى أسسها عام ١٨٨٧ م . فى المنامة» [٤] . أما فى قطر فقد تأخر التعليم النظامى ، الذى كان قد انتشر فى بلدان منطقة الخليج والجزيرة العربية الأخرى ، فمن المعروف أن «أول مدرسة نظامية أنشئت فى قطر هى المدرسة التى أنشئت عام ١٩٥١ م ، وكانت تضم ٢٤٠ طالبا وبها ستة مدرسين» [٥] .

أما نشأة التعليم فى دولة الإمارات العربية ، فيعود إلى «أول مدرسة أنشئت فى إمارة الشارقة ، أنشأها على بن محمود ، وهو من وجهاء الشارقة ، عام ١٩١٦ ، وجعل منها قسما داخليا ينفق عليه من حسابه الخاص ، ولقد أنجبت المدرسة كثيرين من أهل العلم ، وكان من نظامها الذى درجت عليه ، أنه عندما ينهى الطالب فيها المرحلة الأولى من دراسته ويرغب فى الابتعاث إلى خارج الشارقة للاستزادة ، يبعثه صاحبها إلى قطر ! ! لتلقى مزيد من العلم على يد قاضيها الشيخ محمد عبد العزيز المانع . و لقد أقفلت المدرسة المذكورة أبوابها عام ١٩٣٤ م . ولكنها استطاعت أن تخرج شبابا علماء أكفاء فى مجال القضاء والتعليم .... أما مدرسو تلك المدرسة فكان منهم الشيخ عبد العزيز بن على البكرى ، والشيخ عبد الله بن عبد العزيز السلمان النجدى» [٦]

وكان لهذه البدايات التعليمية نتيجة مهمة ؛ إذ ساعدت على ظهور طبقة من المتعلمين الذين سعوا إلى إكمال تعليمهم فى مدارس الأقطار العربية ، وكلياتها المحيطة بالمنطقة ، فكانت البعثات إلى لبنان والعراق وسوريا ، ومصر ، وهو ماترك أكبر الأثر على مستقبل الثقافة فى المنطقة ، إذ أخذت هذه الفئة تمارس ضروبا من النشاط الثقافى والفكرى الإبداعى ، الذى تمثل آنذاك فى القصيدة ، والمقالة ، والقصة ، رغم ما كان يتسم به هذا النشاط الأدبى من ضآلة القيمة الفنية ، وقد أتاحت وسائل النشر ـ المتوفرة آنذاك من صحف ومجلات ـ وسيلة لإذاعة هذا النتاج الأدبى الجديد .

ولايمكن تجاهل التأثير الثقافى الذى أوجده وصول الصحف العربية ، فى أواخر النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، إلى المنطقة الخليجية مثل : صحف «الأهرام» ، و«المقتطف» ، و«الهلال» و«المنار» ، و«العروة الوثقى» ، التى كانت تصل إلى أقطار الخليج العربى ، منذ أعدادها الأولى عن طريق تجار اللؤلؤ البحرانيين القادمين من الهند ، أو عن طريق بعض المتعلمين الأوائل القادمين من الحجاز أو العراق . وقد بدأ بعض المتعلمين والمثقفين فى هذا المنطقة بمراسلة هذه الصحف قبل مطلع القرن العشرين ، وكانت رسائلهم بمثابة نشاط أدبى وثقافى آخر ، تميزت به تلك الفترة التى سبقت عام ١٩٠٠ م ، كما أن ماتنشره تلك الصحف من فنون الأدب والفكر ، فى أشكالها المختلفة ومنها القصة ، كان يؤثر بهذا القدر أو ذاك ، على اتجاهات الكتابة لدى الشباب المتعلم فى منطقة الخليج .

ومن العوامل المساعدة أيضا على النهضة الثقافية ، ظهور الصحف والمجلات ، خلال الربع الأول من القرن الحالى ١٩٠٠ ـ ١٩٢٥ م ، بصيغتها المعروفة فى المنطقة ،وتركزها فى الحجاز ثم فى الكويت والبحرين فى وقت متأخر ، وبشكل حديث فى الإمارات وقطر .

فالصحافة فى السعودية ـ مثلا ـ مرت بمرحلتين : ـ

المرحلة الأولى : صحافة ماقبل توحيد البلاد ، بقيادة الملك عبد العزيز آل سعود . وقد كانت فى الحجاز ـ قبل غيرها من مناطق البلاد ـ لأن المناطق الأخرى كالإحساء ونجد وعسير وحائل ... الخ كان يسيطر عليها الجهل . أما الحجاز فقد كان له من المميزات ماساعد على نشأة الصحافة فيه قبل غيره من المناطق الأخرى .

وأهم صحف هذه المرحلة : «الحجاز» و«شمس الحقيقة» بمكة ، و«الإصلاح الحجازى» و«الرقيب» بجدة ، و«القبلة» و«الفلاح» بمكة ، و«بريد الحجاز» و«المجلة الزراعية» .

أما المرحلة الثانية : فهى المرحلة التى عاشتها الصحافة بعد توحيد البلاد ، وفى هذه المرحلة بدأت الصحافة فى التطور ، وقد مرت أيضا بتجربتين : ـ

الأولى : عهد الصحافة الفردية .
والثانية : عهد صحافة المؤسسات [٧] .

أما فى الكويت ، فكانت مجلة «الكويت» لمؤسسها عبد العزيز الرشيد والصادرة فى عام ١٩٢٨ م ، أول مجلة كويتية ، وقد كانت تطبع فى العراق [٨] ، وتلتها مجلة «البعثة» فى نهاية عام ١٩٤٦ م ، وكان يصدرها أبناء الكويت الدين كانوا يتلقون تعليمهم فى مصر [٩] .

وبعد مرور مايقرب من عشر سنوات من صدور أول مجلة كويتية صدرت فى البحرين «جريدة البحرين» ؛ وذلك فى شهر مارس من عام ١٩٣٩ م . وقد أصدرها عبد الله الزائد ، وهو من رواد النهضة الأدبية فى البحرين [١٠] .

وقد احتفت «جريدة البحرين» بالفنون الأدبية الحديثة كالقصة القصيرة وغيرها ؛ إذ لم تكن ظروف الصحف السعودية المتقدمة تسمح بنشر مثل هذه الفنون ، خصوصا صحف مرحلة ماقبل توحيد البلاد ؛ أما مجلة «الكويت» ، فلم ينشر فيها سوى قصة واحدة ، وكانت من أوائل القصص الكويتية المنشورة فى الصحف والمجلات الكويتية ؛ هذه القصة كتبها الشاعر «خالد الفرج» بعنوان «منيرة» ، وقد نشرت فى العددين السادس والسابع من المجلة ، لشهرى جمادى الآخر ورجب سنة ١٣٤٩ هـ ، المجلد الثانى : ٢٠٨ ـ ٢١٨ . وفى ذلك مايخالف ماذهب إليه محمد حسن عبد الله ، من أن «أول قصة نشرتها الصحافة

الكويتية ، وهى أول قصة كويتية أيضا ، حملها العدد الرابع من مجلة البعثة ـ مارس ـ ١٩٤٧ م ..... ونعنى بها «بين الماء والسماء» وهى بقلم «ولد عريب» وهو الاسم الفنى «لخالد خلف» ..[١١] .

ويخالف أيضا ماينقله عنه إسماعيل فهد إسماعيل فى كتابه فيقول[١٢] :

«عبدالعزيز الرشيد كان أول من سعى لإصدار مجلة كويتية ، وقد أصدرها باسم «الكويت» عام ١٩٢٨ م ، ولو سنحت لنا الفرصة ، وتصفحنا أعداد تلك المجلة لما صادفنا أية قصة ... فكان أن طالعتنا البعثة فى شهر مارس سنة ١٩٤٧ م . بأول قصة كويتية ، وكانت تحت عنوان «بين الماء والسماء» وهى بقلم «ولد عريب» وهو الاسم الفنى «لخالد خلف» . وكذلك عمر محمد مصطفى الطالب[١٣]» .

وكان سليمان الشطى ، أول من قال بتأخر نشوء القصة إلى الأربعينيات ، وذلك فى مقدمة مجموعته «الصوت الخافت»[١٤] ، فمن الثابت كما رأينا أن الكويت عرفت الفن القصصى قبل هذا التاريخ فى سنة ١٩٢٨ م ، وهى القصة التى سنوليها هنا شيئا من العناية لأهميتها التاريخية .

أما قطر والإمارات العربية فلم تعرفا الصحافة إلا فى وقت قريب جدا لغياب العوامل المؤثرة فى تطور الحياة الثقافية كالتعليم مثلا ، ففى قطر عرفت الصحافة فى أواخر الستينيات ، أى فى عام ١٩٦٩ م ؛ حيث صدرت أول مجلة قطرية هى «مجلة العروبة» ، التى أصدرها عبد الله حسين نعمة ، وكان الطابع الغالب عليها ، أنها مجلة أسبوعية ، اجتماعية ، أما مجال الأدب فقد كان ضعيفا[١٥] .

وهذه الصحافة قد كانت وسيلة اتصال ، مارس فيها المتعلمون والمثقفون نشاطهم الثقافى والفكرى ، ووجدت فيها فنونهم الأدبية ، ومنها القصة القصيرة ، مجالا للظهور .

وعلى الرغم من أن النشاط الصحفى الزائد فى المنطقة كان يعتمد على المقالة المباشرة والقصيدة الشعرية ؛ فى التعبير عن أفكاره ومناهجه ، ويركز على نشر الرسائل ؛ وسير الأولين ، والأشعار كوسائل ثقافية لتحقيق عملية الإصلاح الاجتماعى التى كان يخوضها ، فإنه لم يخلُ من محاولات أولى ، تكاد تكون مقتصرة على أفراد قلائل ، كانت تحاول إيجاد صيغ أخرى ، للتعبير عن الأفكار مثل : القصة ، والمسرحية ، من خلال الصحف والمجلات الأولى فى منطقة الخليج والجزيرة العربية .

ولم تكن تلك الصيغ تأخذ مكانتها بين فنون التعبير فى المنطقة ، إذ إنها كانت منحصرة لدى قلة ، إلا أنها لم تبق على هذا الحال فى الربع الثانى من هذا القرن ، ففى الفترة من ١٩٢٥ ـ ١٩٥٠ ، تطورت بشكل واضح عوامل الثقافة فى المنطقة ، وتجسد ذلك فى ازدياد فئات المتعلمين ، وظهور الصحافة ، كما رأينا ،ووسائل النشر مثل وجود المطبعة الأولى فى منطقة الخليج ، وهى التى أنشاها عبد الله الزائد ، فى البحرين ؛ عندما أنشأ جريدة البحرين عام ١٩٣٩ م[١٦] .

واقترنت عوامل التطور الثقافى هذه ، بظهور نشاطات اجتماعية أخرى مثل : قيام النوادى الأدبية ، كالنادى الأدبى الذى تأسس فى الكويت عام ١٩٢٤ م[١٧] ، وبعد فترة قصيرة ، تأسس ناد أدبى آخر فى البحرين بالاسم نفسه . كما تأسست الجمعية الثقافية «وقد عبر كلا الناديين عن مرحلة ثقافية مشتركة ، تمر بها البحرين والكويت ، حيث ضم كلا الناديين النخبة المثقفة فى البلاد وقاما بدور واحد فى إنعاش الوضع الثقافى ، ونشر الوعى عن طريق الندوات ، وإلقاء الخطب ، واستقبال الأدباء والمفكرين الذين يزورون البلاد ، وتسهيل القراءة للصحف العربية الصادرة من مصر وبيروت والعراق ، الأمر الذى ساعد على نشر الأفكار السياسية الرائجة فى البلاد العربية ، وخاصة مايتصل بالفكر القومى والنزعة الوطنية ، والمفاهيم الاجتماعية التقدمية التى قربت بين كتاب القصة القصيرة ، وبين المعالجات الواقعية لمشاكل المجتمع»[١٨] ، مما كان له أثره فى سعى المثقفين إلى تجريب أشكال أدبية أخرى ، إلى جانبِ المقالة ، والدراسة ، والشعر ، فظهر قصاصون كان لهم فضل الريادة فى هذا المجال نذكر منهم فى السعودية مثلا : **أحمد السباعى ، وحامد الدمنهورى ، وحسين عرب ، وعبد الله عبد الجبار .**

وفى الكويت أمثال : **خالد الفرج ، وفهد الدويرى ، وفاضل خلف ، وخالد الغربللى ، وفرحان راشد الفرحان ، وأحمد العدوانى ، وعبد العزيز محمود ، وعلى زكريا الأنصارى ، وحمد الرجيب،وجاسم القطامى ، ويعقوب عبد العزيز ، ومحمد مساعد الصالح ، ويوسف الشايجى ، وضياء هاشم ، وعبد الوهاب عبد الغفور**[١٩] .

وفى البحرين : **عبد الله الزائد ، وأحمد كمال ، وموزة الزائد ، ومحمود يوسف ، وعلى سيار ، وعبد العزيز بن محمد آل خليفة ، وفؤاد عبيد** ...... وغيرهم .

وعند مراجعتنا لأبرز أعمال هؤلاء الرواد ، نجد أن محاولاتهم القصصية الرائدة كانت تتبنى الأفكار الإصلاحية ضد وضع اجتماعى غارق فى الجهل ، ومجتمع تتحكم فيه المفاهيم المتخلفة فى العلاقات ، وضد تقاليد تقوم على الخرافة الاجتماعية ، إلى جانب تسلط أمراض كثيرة على البيئة الاجتماعية،كما أن البحر كان يشكل هماً من هموم القصة لدى هؤلاء الرواد ؛ فالبحر كان مصدر رزق للجميع فى المنطقة آنذاك ، وكانت علاقاته مع الإنسان الخليجى علاقة «درامية» بالمفهوم الروائى ، فهو السيد الجبار فى عنفوانه ، وهو البسيط المتراجع أمام إصرار البحار الخليجى .

ولذلك كان للبحر تأثير كبير على الإنسان ، والأسرة ، والعلاقات ، والمفاهيم السائدة آنذاك،لهذا كان موضوعا قصصيا رئيسيا ، لدى القصاصين الأوائل حيث نجد أبطال قصصهم يواجهونه «كتحد» دائم معقود بين الطبيعة وبين الإنسان فى الخليج .

كما أن هذه المحاولات القصصية الأولى ، عمدت إلى توظيف المفاهيم الدينية فى هذا الفن وإعطاء غطاء دينى للأفكار ، وهى تتصدى لمساوىء البيئة الاجتماعية .

وعلى هذا الأساس ، يمكننا أن نحدد أواخر العشرينيات ، وبداية الثلاثينيات ، تاريخا لظهور النتاج القصصى الرائد فى منطقة الخليج والجزيرة العربية ؛ حيث يمكن العثور على نماذج قصصية واضحة فى

بنائها لدى أدباء الكويت ، رغم بساطة بنائها الفنى ؛ إذا طبقنا عليها أسس وقواعد النقد الأدبى لهذا الفن فى الوقت الحاضر . ويمكننا الجزم بأن قصة «منيرة» لخالد الفرج التى نشرها فى مجلة الكويت ، العددين السادس والسابع سنة ١٣٤٩ هـ ، هى أقدم القصص التى نشرت فى منطقة الخليج ، وتحتاج القصة إلى وقفة لنتبين مدى توافر الخصائص الفنية والموضوعية ، للنتاج القصصى ، فى هذه المرحلة ، من بدايات القصة الخليجية .

وقصة «منيرة» ، من حيث الأحداث ، تتناول سلوكا مألوفا فى البيئات العربية ، لكنه كان سلوكا شائعا لدى الإنسان الخليجى ، متمثلا فى الإيمان بالغيبيات ، وما يتصل بذلك من ممارسة السحر والإيمان بالخوارق التى تأتيها فئة السحرة والمشعوذين ، والأحداث ـ التى تعرض هذا النمط من السلوك ـ أحداث بسيطة ليس فيها شىء من التعقيد ، بحيث يستطيع قارىء القصة أن يكتشف النهاية قبل قراءتها .

ولتوضيح ذلك ، نلخص القصة ، بأنها عبارة عن قصة فتاة غير متعلمة ، تنشأ فى بيئة أمية جاهلة ، تؤمن بما يؤمن به الناس فى البيئة التى تنتمى إليها من خرافات وغيبيات . تزف هذه الفتاة إلى شخص من أقاربها ، يدعى «عبد القادر» ، يفوقها بحكم اشتغاله بالتجارة خبرة ومعرفة ، مما يترك أثرا على العلاقة القائمة بينهما ؛ فالفتاة تسعى إلى الإنجاب حتى تتمكن من إرضاء زوجها والاحتفاظ به؛ إذ تؤرق الزوج ـ رغم ثقافته ـ مشكلة تأخر الإنجاب .

وطبيعى أن تسعى هذه الفتاة الجاهلة إلى الاتصال بفئة الأولياء والمشعوذين ، الذين يستغلونها ويسعون إلى سلب أموالها ومجوهراتها ، وتقنعها الشيخة «أم صالح» بأن تأخذ معها مجوهراتها ، عند مقابلة الشيخ الأكبر ، حرصا عليها من السرقة أو الضياع ، وفى هذا مايجعلنا نتوقع نهاية القصة ، وهى سرقة مجوهرات هذه الزوجة الجاهلة .

والأحداث ـ كما هو واضح ـ بسيطة ساذجة غير معقدة ، ليس فيها قدر من الحبكة الروائية أو التشويق ، وهذا ناتج ـ كما سوف نرى ـ من أن الشخصيات نفسها شخصيات مسطحة منسوخة من الواقع ، فضلا عن أنها بسيطة السلوك والتفكير .

وإذا ماتركنا سير الأحداث ، وتناولنا الشخصيات ، فإننا نجد أن أبرز شخصيات القصة ثلاثة :

الأولى : شخصية الزوجة :

وهى شخصية أسرف الكاتب فى وصمها بالجهل والسذاجة ، وقلة الخبرة ، مما هيأها لكى تقع فريسة سهلة فى أيدى أدعياء الدين من المشعوذين ؛ وهى بالإضافة إلى ذلك جميلة جمالا أخاذا ، يساهم فى إبقاء زوجها إلى جانبها فترة طويلة من الزمن ، رغم عدم إنجابها للأطفال .

وهذه الشخصية التى وصفها الكاتب ، على الرغم من المأساة التى حلت بها ، شخصية لانشعر نحوها بأى نوع من التعاطف ، لأنها مسئولة مسئولية تامة عن المصير الذى آلت إليه ، أو الكارثة التى حلت بها .

فهى أولا : قد وثقت فى الغيبيات ، وانخدعت بكلام الشيخة «أم صالح» وهى لم تستفد من خبرة زوجها ، الذى كثيرا ماكان يناقشها ، ويوضح لها رأى الطب فى مثل هذه المسائل ، وإن كان سلوكه معها أيضا سوف يساهم فى صنع مأساتها .

وثانيا : ظنت أن جمال المرأة ، وحده ، يكفى لإقامة رابطة وثيقة بينها وبين زوجها ، ولم تتبين أن هذا الجمال يستحيل مع الزمن إلى شىء عادى عندما يفتقد الزوج فيها الأمومة .

وقد بدت هذه المرأة فى صورة مسرفة فى السذاجة ، حينما قبلت أن تخرج ليلا مع الشيخة «أم صالح» ، إلى جهة مجهولة ، مع أنها تعيش فى بيئة لها تقاليدها التى تحول بينها وبين أن تخرج فى الليل ، وبغير إذن من زوجها !

كل هذه الصفات المتمثلة فى الجهل والغرور بالجمال ، والإيمان بالغيبيات ، وسهولة الانخداع بأقوال الآخرين ، قد جعلا من هذه الشخصية ، شخصية تستحق المصير الذى آلت إليه دون أن تترك فى نفوسنا أى نوع من التعاطف فى مأساتها .

<u>**أما الشخصية الثانية ، فهى شخصية الزوج :**</u>

وعلى الرغم من أن المؤلف حاول تقديمه فى صورة مناقضة لصورة زوجته فى تفكيره وسلوكه فإنه قد جعل منه أيضا شخصا سيئا ، حيث جعله يفهم أن العلاقة بين الزوج والزوجة هى علاقة تملك واستبداد ، أو علاقة مصلحة أكثر منها علاقة حب ومشاعر إنسانية ، فعلى الرغم من ثقافته وتجربته ، واختلاطه ببيئات مختلفة ، فإنه أخذ يتبرم بزوجته ملقيا اللوم عليها بسبب عدم الإنجاب ، موهما إياها أنها المسئولة عن هذا العقم .

وهذه الأنانية فى نظرته إلى امرأته وقسوته فى تعبيرها بعقمها ، قد تسببت فى مأساة هذه المرأة . بمعنى أنه سلبها عقلها مما دفعها إلى أن تلتمس أى طريق يحقق لها الإنجاب ، فهو يشترك مع امرأته فى صنع المصير الذى آلت إليه ، وكان من الممكن أن يشعرها بشىء من الأمان حتى يفتح أمامها طريق الأمل فى الإنجاب ، ولكن أنانيته غلبت عقله وثقافته .

<u>**والشخصية الثالثة : شخصية الشيخة «أم صالح»**</u>

وليس لها فى القصة دور مادى ملموس ، سوى أنها قادت الزوجة إلى مصيرها المحتوم . وسهلت عملية سلب أموالها حين أقنعتها بوضع مجوهراتها فى صندوق ، وحمله معها خوفا عليه من الضياع .

أما لغة القصة ، فهى لغة يغلب عليها المجاز ، إذ إننا نلاحظ أن الكاتب قد اعتمد على وسائل البلاغة المعروفة فى وصف الأحداث،وكان من الممكن أن يكتفى بالأحداث نفسها ، ولكنه عمد إلى المبالغة باستخدام اللغة المجازية ، وهذا شىء طبيعى «فخالد الفرج» أولا وقبل كل شىء شاعر ، ولابد أن يتسرب معجمه اللغوى إلى لغته القصصية .

ولانحتاج إلى كد الذهن فى معرفة القضية التى يعالجها الكاتب ، فهو ـ كما تدلنا أحداث القصة ونهايتها ـ يناقش العادات الغالبة على البيئات العربية عامة ، وبيئة الخليج والجزيرة العربية خاصة ، فى الإيمان

بالغيبيات ، واللجوء إلى الأولياء والمشعوذين لتحقيق مايعجزون عن تحقيقه فى حياتهم العادية ، وهو اتجاه كان يحاربه خالد الفرج فى قصائده التى كان يقولها فى مديح السعوديين ؛ إذ إنه كان يؤمن بأن مأساة العالم العربى تكمن فى تخلفه الثقافى ، وإيمانه بالغيبيات والشعوذة .

وفى قصيدته «الغرب والشرق» صورة لهذا الموقف ، نختار منها أبياتا يقول فيها[٢٠].

الغرب قد شدد فى هجمته
والشرق لاه بعد فى غفلته
وكلما جد بأعماله
يستسلم الشرق إلى راحته
فيجمع الغربى وحداته
والشرق مقسوم على وحدته
وذاك يبنى العلم فى بحثه
وذا يضيع الوقت فى نظرته
والشرق ويح الشرق من جهله
وهى به الإحساس من علته
يعلل النفس بأجداده
وباليات المجد من دولته
وإن دهاه الغرب فى بأسه
فللقضا التفريج من أزمته
يكلف الأقدار إسعاده
يحلم بالآمال فى رقدته
كآكل الأفيون يسرى به
السم ويسترسل فى لذته

ولكن هل حقق المؤلف هذا الهدف ؟

قد يبدو أنه فعل ذلك ، فقد باءت محاولات الزوجة «منيرة» جميعا بالفشل ، واتضح أنها قد أخطأت عندما وثقت بالشيخة «أم صالح» ، ولكن نهاية القصة قد تحولت إلى مأساة حقيقية ؛ إذ إن هذه الزوجة قد قتلت نفسها غرقا ، حينما اكتشفت الخديعة التى وقعت فيها ، وخشيت العودة إلى بيئتها مرة أخرى ، بعد قضاء الليل بعيدا عن بيتها وخروجا على تقاليدها .

ومعنى ذلك أنها شخصية سلبية منذ البداية ؛ فلم يكن لها دور فى اختيار زوجها ، الذى فرضه عليها الأهل منذ صغرها .

كما أنها كانت طوال أحداث القصة ، غير قادرة على المواجهة وتمثلت السلبية فى أقصى حالاتها عندما لم تجد فى نفسها الجرأة للعودة إلى بيتها ، والاستفادة من الدرس الذى وعته ، فهل تصلح مثل هذه الشخصية لأن تكون نموذجا يحتذى به ؟ على العكس؛ إن سعيها للموت فى آخر القصة كان بسبب خوفها من التقاليد ، ومعنى ذلك أن هذه المأساة يمكن أن تبعث على المحافظة على التقاليد التى يهاجمها المؤلف أكثر مما يدعو إلى نبذها .

والقصة ، فى هذا الشكل وبهذه النهاية ، تعكس الاتجاه الواقعى المتشائم ، الذى يؤمن بأن للإنسان مصيرا محتوما ، تقوده إليه أعماله وأنه لامهرب له من هذا المصير ، فالفتاة بجهلها وسذاجتها ، وتمسكها بالتقاليد والعادات قد قادت نفسها إلى الدمار ، وكان من الممكن أن تكون خلاف ذلك ، بحيث تستوعب الدرس الذى حدث لها لتكون نموذجا إيجابيا ينبذ تقاليده البالية ، ويتمرد على واقعه الظالم .

ومن الغريب أن مراجعة ماكتبه سليمان الشطى[٢١] ، وإبراهيم عبد الله غلوم[٢٢] وغيرهما عن هذه القصة ، تؤكد لنا إلحاحها على فكرة التقاليد وحدها ، دون النفاذ إلى طريقة المؤلف ، وبناء الشخصيات وماوقع فيه من خطأ فنى فى ذلك؛ لأن شخصية «منيرة» وهى بطلة القصة ، شخصية سلبية جعل منها مجرد وسيلة ، تشخص التقاليد المسيطرة على هذه البيئة ، وجعل مصيرها فى النهاية مجرد نتيجة لسلوكها ؛ مع أن المفروض فى مثل هذه الحالات ، أن يتجاوز القصاص تسجيل الواقع إلى معالجته ، بأن يطور هذه الشخصية أو يعيد بناءها ليجعل منها شخصية إيجابية ، تتمرد على الواقع بغية تغييره ، وبذلك تصبح «منيرة» ، فى هذا التمرد ، لو كان قد حدث ذلك ، نموذجا لأمثالها من الفتيات .

ومن ناحية أخرى ، يربط إبراهيم غلوم بين هذه القصة ، وقصة «زينب» لمحمد حسين هيكل ، فيجعل من «منيرة» وظروفها الاجتماعية ، وتخلفها الحضارى والثقافى ، صورة «لزينب» التى ماتت نتيجة لظروف الفقر والتخلف التى كانت تحيط ببيئتها ، ولكن المشابهة ، فى ذاتها لاتبرر ، تأثر خالد الفرج فى قصته بقصة «زينب» لهيكل ، إذ إن كلا منهما تعالج قضية تختلف عن القضية الأخرى ، وإن كان ذلك لايمنع من أن يكون خالد الفرج ، قد تأثر ببعض القصص العربية السابقة ، ولكنه التأثر العادى الذى يحدث لكل الكتاب ، ولعل المشابهة بين ظروف المجتمعات العربية المختلفة ، هو الذى جعل الكاتبين يلتقيان فى الخصائص العامة لبطلتى قصتيهما .

وأخيرا ، فإن هذه النشأة الخاصة للقصة القصيرة فى منطقة الخليج والجزيرة العربية ، التى تتمثل فى أنها حديثة العهد ، بالقياس إلى نشأتها فى البلدان العربية الأخرى ؛ وارتباطها بنشأة المدرسة والصحيفة والمطبعة فى هذه البلدان ، قد جعل القصة القصيرة تتميز بملامح وخصائص معينة فى نواحيها الشكلية والموضوعية والفنية ، نوجزها فى الملاحظات الآتية :

فمن حيث الشكل ، اتجهت القصة الخليجية فى مرحلتها الأولى ، إلى السرد الذى يدل على عدم معرفة دقيقة بفن كتابة القصة . والميل إلى الأسلوب الخطابى الوعظى[٢٣] ، كما أن لغتها ركيكة فى أغلب النصوص التى وصلت إلينا ، على قلة الإنتاج القصصى المنسوب إلى فترة النشأة هذه .

أما من حيث الموضوع ، فقد تركزت الغاية من كتابة القصة فى الوعظ الدينى ، والإصلاح الاجتماعى والإرشاد والتعليم ؛ ويعود ذلك إلى أن الدعوة الوهابية كانت تسعى ، منذ ظهورها ، إلى تخليص المجتمع ، فى الخليج والجزيرة العربية ، من المعتقدات ، والعادات .

التى تتعارض مع الأصول الدينية فى صورتها الصحيحة[٢٤]

كما أن المجتمع فى هذه المنطقة كان مبالغاً فى التمسك بأنواع من التقاليد والقيم الاجتماعية المتخلفة كالإيمان بأدعياء الدين والمشعوذين ، وبقدراتهم على تخليص الإنسان من أمراضه الجسمية ، ومشاكله الاجتماعية ، عن طريق تقديم النذور والهدايا إلى «الصالحين» .

كما كان يعانى من صراعات طبقية وعشائرية ، تركت كثيراً من الآثار على حياة الناس وعلاقاتهم .

وقد اتجهت القصة القصيرة ، من الناحية الفنية ، إلى إيثار التعبير الذاتى «الوجدانى» على غيره من وسائل التعبير الأخرى ، ومزجته بالواقعية المتشائمة ؛ ولعل الكتاب قد تأثروا فى ذلك ، ببعض النماذج المبكرة فى الأقطار العربية الأخرى ، ومن أهمها كتابات «مصطفى لطفى المنفلوطى» فى كتابيه : «العبرات» ، و«النظرات» ، على وجه الخصوص .

ولم يكن من الممكن للقصة القصيرة ، أن تأخذ غير هذا الاتجاه بسبب غياب النقد الأدبى عن هذه البيئة[٢٥] ، وبعدها عن معرفة الآداب الأوربية المترجمة ، واتصالها المستمر بالأدب العربى القديم فى الشعر بصفة خاصة ، مما حال بين كتابة القصة فيها والتجارب القصصية المتطورة ، التى يمكن أن تهدى إلى النموذج الجيد لكتابة القصة القصيرة ، وهو ماسنلاحظ أثره فى المرحلة الثانية ، مرحلة تطور فن القصة فى هذه المنطقة ، التى أعقبت اتصال هذه البيئة بالبيئات الأخرى الخارجية .

أما ماذهب إليه **إبراهيم غلوم** ، من تصنيف القصة الخليجية فى هذه المرحلة ، على أساس المذهب الرومانسى ، وتعليله لهذا الاتجاه ، بأنه أثر للصراع السياسى والطبقى ، الذى يقوم فى هذه البيئة بين الأغنياء والفقراء من ناحية ، أو بين الحاكمين والمحكومين من ناحية أخرى[٢٦] ؛ فهو تصنيف يتجاوز الواقع الأدبى فى البيئات العربية تجاوزا واضحا ؛ لأنه من الصعب التمييز بين المذاهب الأدبية ، فى النتاج الأدبى فى هذه المنطقة ، لسبب بسيط هو أن هذه الاتجاهات تتداخل فيما بينها فى العمل الواحد تداخلا واضحا ، وذلك لأنها،على غير مايذهب إليه،ثمرة تأثيرات أكثر منها انعكاسات واقعية ، ولعل أوضح الأدلة على مانقول ماأشرنا إليه فى تحليلنا لقصة «منيرة» ، لخالد الفرج ، التى تمتزج فيها النظرة الواقعية المتشائمة ، بالمشاعر الواجدانية امتزاجا واضحا ، ولو كان الكاتب يكتب من منظور رومانسى لقصرها على هذا الاتجاه .

٢ـ

تطور القصة القصيرة :

حين نتتبع هذا النتاج الأدبى ، فى منطقة الخليج العربى والجزيرة العربية ، نجد أنه فى تطور فنى وكمى مستمر ؛ فالنهضة الثقافية التى أعقبت الحرب العالمية الثانية ـ ١٩٤٥ ـ ١٩٨٠ م ، على إثر اكتشاف البترول فى هذا المنطقة ، مهدت لتحول أبناء المنطقة من تجار ونواخذة وغواصين ، إلى العمل فى الشركات والمؤسسات والوزارات ، كما تغيرت مصادر الدخل القومى على إثر ذلك ؛ فبعد أن كان الغوص فى البحر لاستخراج اللؤلؤ ، وتسويقه فى شرق آسيا ، مصدراً رئيسياً لدخل الفرد ، أصبحت عائدات النفط تعود على أبناء المنطقة بأموال ارتفعت بدخل الفرد ارتفاعا كبيرا[٢٧] ، وترتب على ذلك ، تغير نظام المجتمع السائد قبل البترول ، فبرزت طبقات اجتماعية جديدة ؛ وانقسم المجتمع إلى جيلين متصارعين ، جيل الآباء والأجداد المتمسك بتقاليده الاجتماعية ، وجيل الأبناء والأحفاد المتعلم ، والمنفتح على البيئات الأكثر تطورا ، الرافض لكل ماهو قديم[٢٨] ، وهذا ماتعكسه لنا القصة القصيرة بوضوح فى مرحلتها الثانية ، حين أصبحت فنا أدبيا متميزا ، احتل مكانته فى وسائل الثقافة والنشر ، كما أن العوامل ذاتها،التى تحدثنا عنها،تطورت ، وأصبحت قادرة على المضى بعملية نشأة القصة الخليجية نحو التطور ؛ فبعد أن كانت مجرد سرد للأحداث ورصد للواقع ، بأسلوب يغلب عليه الميل إلى الوعظ الدينى ، وبعد أن كانت محدودة الأفق فى موضوعاتها ، صارت فى هذه الفترة أقرب ماتكون إلى الفن القصصى فى صورته الحديثة ، حيث حققت كثيرا من مقومات القصة من الناحيتين الفنية و«التكنيكية» ؛ وذلك نتيجة لارتفاع المستوى الثقافى لكتاب القصة من ناحية ، وتطور المجتمع الخليجى ، وظهور مشكلات أخرى أكثر حدة وإلحاحا على المثقفين ؛ فتمكنت القصة بذلك من مواجهة المشكلات الاجتماعية ، مواجهة أكثر عمقا ووعيا مما نجده فى قصص المرحلة الأولى .

ومع أن القصة فى المرحلة الثانية قد تخلصت من مشكلات الماضى التى لم تعد موجودة فى المجتمع الجديد ، نتيجة للتطورات التى حدثت فى هذه الفترة ، نجد أنها قد اتخذت من هذا الماضى ، وسيلة تستعين بها على مناقشة مشكلات الحاضر .

ومن هنا نستطيع أن نفسر ظهور كثير من أشكال الحياة القديمة فى قصص المرحلة الثانية ؛ «فالنوخذة» (مالك السفينة) ، «والنهام» (مغنى السفينة) ، و«الغواص» (عامل السفينة) ، وباقى شخصيات الغوص[٢٩] ، مع أنها شخصيات تنتمى إلى الماضى ، ولم يعد لها وجود فى واقع منطقة الخليج فى هذه الأيام إلا أنها كثيرة الورود فى قصص هذه المرحلة ، مثلها مثل البحر بعلاقاته مع الإنسان الخليجى القديم . وورودها فى هذه القصص ليس أكثر من وسيلة رمزية يستعين بها القصاص على إدانة الواقع الجديد .

واستغلال شخصيات الماضى الخليجى وأحداثه ـ على هذا النحو ـ ، جعل من القصص الخليجية فى المرحلة الثانية ، قصصا متميزا عن غيره من القصص العربى فى البيئات الأخرى ؛ لسبب بسيط هو أن مجتمع (الغوص) ، وعلاقة الخليجيين بالبحر تشكل ظروفا معينة خاصة بهذه البيئة ، لانكاد نجد مايماثلها فى البيئات الأخرى .

وهكذا يقوم اتصال وثيق بين الماضى والحاضر فى القصة الخليجية لغاية فنية ؛ مما يجعل من القصة الخليجية ـ بجانب معالجتها لمشكلات الواقع ـ سجلا تاريخيا للماضى بأشكاله الاجتماعية والاقتصادية والإنسانية .

ونلاحظ ، من الناحية الموضوعية،أن قصص المرحلة الأولى كانت تصمت عن مناقشة بعض القضايا الاجتماعية ، وتنشغل بقضايا أخرى ، تحرجا وحفاظا على كيان الأسرة الخليجية ، فلا تناقش ماقد يعتبر إساءة إليها من وجهة النظر الدينية ، بينما نجد القصة الجديدة، تحرص على عدم التفرقة بين القضايا الاجتماعية بصرف النظر عن طبيعة هذه القضايا ؛ فتناولت مشكلات الخيانات الزوجية والوافدين ، وحاولت تحليل الأسباب الداعية إليها .

وكتاب القصة ـ فى هذه الفترة ـ على عكس كتاب الفترة السابقة ، قد وجدوا فى وسائل النشر المختلفة ، ما يساعدهم على انتشار أعمالهم التى أقبل القراء على قرائتها ، بوصفها فنا له أهميته واحترامه ، ويستوعب مشاكل بيئتهم وحياتهم .

وهؤلاء الكتاب من الكثرة بحيث يصعب علينا حصرهم جميعا فى هذه الدراسة ، وإن كنا نذكر من بينهم هذه الطائفة من القصاصين الذين ذاعت شهرتهم فى منطقة الخليج . وهم صنفان : ـ

صنف كان يمارس كتابة القصة فى المرحلة الأولى ، ولم ينقطع عنها فى المرحلة الثانية ، وصنف ، ليس له تاريخ قصصى قبل المرحلة الحالية ، ولهؤلاء ، وأولئك ، قصص كثيرة منشورة فى المجلات ، والصحف ، ومطبوعة فى مجموعات قصصية عديدة ، تتنوع بين القصة القصيرة والرواية الطويلة ، نذكر منهم فى السعودية : ـ **محمد بن أحمد النفيسة** فى مجموعته القصصية المسماة «لمحات من الواقع» ، وسعد البواردى صاحب المجموعة القصصية «شيخ من فلسطين» ، **وغالب أبى الفرج** فى مجموعته «من بلادى» ، و«ذكريات لاتنسى» ، **وسميرة بنت الجزيرة** فى مجموعتها و«تمضى الأيام» ، **ومحمد عبده يمانى** فى مجموعتيه «**اليد السفلى**» **وعبد الله سعيد جمعان** ، فى مجموعتيه «بنت الوادى» و«**جل على الرصيف**» ، **وسليمان الحماد فى مجموعتيه «رسالة من امرأة تموت» ، وامرأة تعبر تفكيرى**» ، **وأمين الرويحى** فى مجموعته «الحنينة» ، وعبد الله الجفرى فى مجموعتيه «الظمأ» و«حياة ضائعة» ، **وإبراهيم الناصر** فى مجموعاته الثلاث «ثقب فى رداء الليل» و«أرض بلا مطر» و«أمهاتنا والنضال» ، **ومحمد عيسى المشهدى فى مجموعته** «الحب لايكفى» ، **وجار الله الحميد** فى مجموعته «أحزان عشبة برية» . وفى البحرين أمثال : ـ **خلف أحمد خلف** فى مجموعته «الحلم وجوه أخرى» ، **وأمين صالح** وله مجموعتان : الأولى «هنا الوردة .. هنا نرقص» والثانية «الفراشات» ، **ومحمد الماجد** وله ثلاث مجموعات الأولى : «مقاطع من سيمفونية» والثانية «الرحيل إلى مدن الفرح» ، والثالثة ـ بالاشتراك ـ وهى «**سيرة الجوع والصمت**» **التى كتبت بأقلام مجموعة من الكتاب البحرانيين** ، **وعلى سيار فى مجموعته «السيد»** ، **ومحمد عبد الملك** وله مجموعتان : **الأولى** «موت صاحب العربة» ، والثانية «ثقوب فى رئة المدينة» ، وعبد الله على خليفة فى مجموعته «لحن الشتاء» وعبد القادر عقيل فى مجموعته «استغاثات فى العالم الوحشى» ، كما نجد غيرهم من مثل : **محمد مصطفى خميس ، وأحمد جميرى ، وعطيفة الخليفة ، وفوزية رشيد ، ومنيرة الفاضل** .

وفى قطر أمثال : **خليل إبراهيم الفزيع** ، وله مجموعتان : **الأولى** «الساعة والنخلة» والثانية «النساء والحب» **ومحمد حمل الصويغ فى** مجموعتيه : «ناندا» و«المسحوق» ، **وكلثم جبر فى مجموعتها «أنت وغابة** الصمت والتردد» ،وفى الإمارات أمثال : **على عبد العزيز الشرهان فى** مجموعة قصصية بعنوان «**الشقاء**» .

وفى الكويت : **سليمان الخليفى** فى مجموعتيه «هدامة» ، و«**المجموعة** الثانية» ، **وسليمان الشطى** فى مجموعته «الصوت الخافت» ، **وإسماعيل فهد إسماعيل** فى مجموعتيه «البقعة الداكنة» و«**الأقفاص واللغة** المشتركة» ، **وهداية سلطان السالم فى مجموعتها «خريف بلا مطر»** ، **وليلى العثمان** ولها ثلاث مجموعات : الأولى «امرأة فى إناء» والثانية «الرحيل» والثالثة «فى الليل تأتى العيون» **وفرحان راشد الفرحان فى** مجموعته «سخريات القدر» ، كما نجد **محمد الفايز ، وحسين يعقوب العلى ، ومحمد العجمى ، وطالب الرفاعى ، ونورى الوتار ، وليلى محمد صالح ، وفاطمة حسين ، وسليمان الفليح** .

أخيرا ، نلاحظ أن هذا النتاج القصصى ينتمى إلى بيئات خليجية معينة ، حققت تطورا اجتماعيا واتصالا ثقافيا ، ساهم فى نقلها نقلة حضارية ، أكثر مما حدث فى البيئات الأخرى ، التى لاتزال تمارس حياة أقرب ماتكون إلى حياة منطقة الخليج والجزيرة العربية قبل اكتشاف النفط ، والاتصال بالعالم الخارجى اتصالا مكثفا . ومن هذا البيئات ، عمان وقطر والإمارات العربية ، فلم تنشأ القصة فى بعضها أصلا . وتقل قلة ملحوظة فى بعضها الآخر ، مما يؤكد ماقلناه من أن نشأة القصة فى شكلها الفنى الحديث لم تتحقق فى منطقة الخليج والجزيرة العربية إلا بعد الحرب العالمية الثانية ، وهى الفترة التى اكتشف فيها النفط ، وتوثقت فيها صلات الخليجيين بالعالم الخارجى من حولهم ، مما كانت ثمرته هذه النهضة الثقافية والاجتماعية والسياسية .

القضايا الاجتماعية فى القصة القصيرة :

إذا استبعدنا المحاولات القصصية فى المنطقة ، التى كانت تتجه نحو تناول أزمة الإنسان فى ظروف الهيمنة الاستعمارية ، وتصوير مواقفه ـ بهذا الشكل أو ذاك ـ ضد الواقع السياسى أو معه ، أو تلك الموضوعات التى كانت تتناول القضايا القومية ، ومنها قضية فلسطين مثل قصة «ثلاثة على الطريق» ، **لمحمد مصطفى خميس** من مجموعة «سيرة الجوع والصمت»[٣٠] ، وتحكى عن عملية فدائية فى الأرض المحتلة ، يقوم بها ثلاثة مناضلين فلسطينيين ، وقصة «بيت فى الذاكرة»[٣١] ، **لليلى العثمان** ، والقصة تحكى حياة عائلة فلسطينية تحلم بالعودة إلى وطنها ، وقصة «القميص الشهيد»[٣٢] **العبد الله سعيد جمعان** .... وغيرها من القصص .

إذا استبعدنا ذلك فى بحثنا هذا ، وتلمسنا الطريق لتحديد القضايا الاجتماعية للقصة الخليجية ، ليتسنى لنا تشخيص المشكلات ، أو القضايا التى تناولتها ، وكيفية معالجتها ، والأفكار التى طرحتها ، لأمكننا حصر موضوعنا تحت العنوان الذى يحمله .

ونلاحظ فى مرحلة البدايات ، أن هذا الفن القصصى ، قد حصر نفسه فى معالجة القضايا الاجتماعية ، التى تنوعت بتنوع الحياة الخليجية فى هذه الفترة أو تلك بحيث نستطيع تلخيص هذه الموضوعات فيما يلى :-

مشكلات البحر كموضوع حياتى يقوم عليه المجتمع الخليجى وقد جسدتها مجموعة من القصص فى المرحلتين : النشأة والتطور ، منها على سبيل المثال :

قصة «النوخذة أحمد» لعيسى راشد الخليفة ، و«البقعة الداكنة» لإسماعيل فهد إسماعيل من مجموعته «الأقفاص واللغة المشتركة» ، وقصة «الأسئلة المغلقة» لسليمان الخليفى من مجموعته «هدامة» ، وقصة «الدفة» لسليمان الشطى من مجموعته «الصوت الخافت» ، وقصة «العاطفة» لخليل الفزيع من مجموعته «النساء والحب» .

كما حصرت قضاياها وموضوعاتها فى المشكلات الاجتماعية الصغيرة ، التى تفرزها الأسر الفقيرة من سوء أحوالها ، وتخلف مواقعها ومفاهيمها فى الحياة العامة ؛ لهذا يبرز أبطالها فى وضع متدن تلفه الشكوى والمرارة .

ولكن هذه القصص تجاوزت ـ فى بعض نماذجها ـ هذه المشكلات الصغيرة ، إلى مشاكل الإنسان وسلوكه الاجتماعى ، وإصلاح مفاهيمه بوصفه بنية فى مجتمع عام يواجه تقاليده المتوارثة ، ينبغى أن يختار هو ، مثلا ، زوجته بنفسه لا عن رغبة الآخرين ، كما ينبغى عليه أن يدرك خطورة ماتفعله سيطرة الخرافات على عقله وأثرها فى حياته ، وأن يؤمن بحرية المرأة فيما يتصل بحياتها ومستقبلها ، خاصة فى موضوع زواجها ، فليست المرأة شيئا يباع ويشترى .

وعالجت هذه القصص ، بالإضافة إلى ذلك ، قضايا وموضوعات الأسرة ، وتصدت لبنائها القائم على مفاهيم مستمدة من سلطة المال والقبيلة والعشائرية ، وحاربت ، أو سخرت ، من العديد من التقاليد الموروثة التى تشبث به الآباء بتزمت شديد .

كما توجهت اجتماعيا لمجتمع ماقبل النفط ، ومجتمع مابعده ، وكيف تسببت هذه النقلة فى انفصال اجتماعى ، وأحدثت (هوة) عَمَدَ جيل مابعد النفط إلى ملئها بتصرفات اجتماعية متهورة ، ومنافية ـ فى أكثر الأحيان ـ للقيم الدينية والخلقية الثابتة والمتوارثة ؛ فتحول (النوخذة) الذى كان يمتلك أقدار البسطاء من البحارة إلى تاجر كبير ارتبطت مصالحه واستثماراته الاقتصادية ، بمؤسسات رأسمالية فى شكل شركات ومتاجر أحكمت سيطرتها على طبقات المجتمع الأخرى ، بطريقة لاتختلف عن طريقته فى التحكم فى بحارته فى الماضى ، يحركها السعى إلى الثراء الفاحش على حساب العامل الفقير[٣٣] .

هذه القضايا الرئيسية ، قضايا المال والتقاليد والتطور السريع ، فى القصة الخليجية ، أنتجت قائمة كبيرة من المشكلات الاجتماعية المشتركة بين مجتمعات عربية مجاورة ، خاصة ببيئات بعينها .

وبما أن المشكلات لايمكن حصرها لتنوعها وكثرتها ، فإننا نستطيع تحديد معالم المشكلات الخاصة فى القصة الخليجية ، إذا حددنا أهم المحاور الأساسية التى كانت تدور حولها أجواء القصة الخليجية وهى :

(١) البحر فى القصة الخليجية :

أ ـ البحر قوة هائلة ، فقد كان مصدر رزق يتحداه الإنسان الخليجى ، ينكسر أو ينتصر عليه ، وهو الصديق ، وهو الخصم الأول لإنسان يغامر بكل شيء عنده ، وهو الذى يغنى فتتحسن الأحوال وهو الذى يحطم فتنهد الأسرة وتضيع آمالها هو السيد الكبير ، وهو القوة الخفية السحرية التى تؤجل المواعيد والطموحات بانتظار مايجود به ، هذه الصلة بين البحر وحياة المجتمع جعلت المشكلات الاجتماعية الناشئة عنه مدار بحث لدى أبطال القصة الخليجية ، وبالأخص فى مجموعة «هدامة» لسليمان الخليفى ، ومجموعة «السيد» لعلى سيار وغيرهما .

ب ـ صيد البحر ، كوسيلة إنتاج تتحكم فى إدارتها فئة قليلة استطاعت ، بحكم الإرث الاقتصادى والقبلى أن تمسك مقاليد الحياة الاجتماعية والاقتصادية ، وتتقاسم أدوارها فى استغلال الطبقة الفقيرة التى تبيع جهدها ، وهى التى تكدح فى البحر .

فالنوخذة واحد من أبطال القصة الخليجية البارزين ، يقابله جميع عمال الغوص فى مختلف أدوارهم على السفينة . مثل قصة «النوخذة أحمد» **لعيسى راشد الخليفة**[٣٤] وقصة «البقعة الداكنة» **لإسماعيل فهد إسماعيل** من مجموعته «**البقعة الداكنة**» وقصة «الأسئلة المغلقة» **لسليمان الخليفى** من مجموعته «هدامة» ، وقصة «صناديق» من مجموعة «المجموعة الثانية» ، وقصة «المعركة» **لعلى سيار** من مجموعته «السيد» ، وقصة «حفرة بدون قاع من مجموعته «الشتاء» ، وكذلك قصته «وداعا يأأحبائى» التى يصور فيها معاناة البحار وسلطة النوخذة.

(٢) الأسرة فى القصة الخليجية :

أ ـ السلطة فى الأسرة :

تناولت القصة القصيرة سلطات مختلفة فى الأسرة ، منها «سلطة الأب» المتسلط صاحب الرأى الأول والمتنفذ فى وسائل البيت ، وعلاقاته ، واقتصادياته ، وزواج الأبناء ، والإرث الاجتماعى والاقتصادى . ونجد أن القصة طالبت بتخفيف هذه السلطة ، كما طالبت بالتحرر من هذه السلطة ، وفرض آراء أخرى إلى جانب رأى الأب .

والسلطة الثانية فى القصة ، هى «سلطة الأخ الأكبر» ، وهى ـ بدورها ـ مستمدة من سلطات عدة ، منها سلطة الأب ، وسلطة الإرث الاجتماعى ، وسلطة القبيلة فى الأسرة كنمط أو كنظام اجتماعى ، فالقصة القصيرة عرضت لهذه السلطة وطالبت بانتزاعها منه .

كما عرضت القصة القصيرة لسلطة «زوج الأم» ، موضحة فى الوقت نفسه مساوئ تعدد الزوجات اجتماعيا ، ونجد أنها قد تنتصر للأطفال اليتامى الذين يواجهون مثل هذه السلطة .

كما عرضت لسلطة «الأم» فى الأسرة ، وهى سلطة تكون فى العادة على الأبناء جميعا ، وتتضخم هذه السلطة حينما تكون أما لوحيد ، وتتحول إلى شىء أقرب إلى الحالة المرضية ويحدث ذلك فى الغالب إذا فقدت المرأة زوجها بالموت أو الطلاق أو الهجر ، أو إذا شعرت بأنها قد فقدته فقدا معنويا رغم بقائه إلى جانبها فى الدار ، فالأم فى هذه الحالة تحاول السيطرة على ولدها لتثبيت وجودها من خلال هذه السيطرة [٣٥] لأن فقدان سيطرتها على ابنها يعنى انقطاع الصلة بينها وبين مملكتها الأسرية ، وهذا النوع من سيطرة الأم على الأبناء يؤدى فى كثير من الأحيان إلى مشكلات اجتماعية ، أكثر ضررا من المشكلة الأصلية نفسها ، فالابن يرفض بطبيعته مثل هذا التحكم الذى يقيد إرادته ويلغى شخصيته ، فيضطر إلى الهرب من بيت أسرته ليواجه الحياة فى حرية باختياره هو ، ومعنى ذلك أن سيطرة الأم قد تؤدى إلى ماتخشاه من فقدان سيطرتها على ابنها ومن ثم سقوط مكانتها فى أسرتها .

ومن النماذج الدالة على هذا النوع من المرض الاجتماعى ، قصة «الكلمات العارية» **لخليل إبراهيم الفزيع** ، فقد تحول حب الأم وسيطرتها على ابنها إلى شعور بالتملك ، والغيرة من زوجته التى أحست أنها قد انتزعته منها مخفية مشاعرها الأصلية تحت قناع الغضب «لتساهله مع زوجته التى لم تهتم فى يوم من الأيام بغير كتبها وكتاباتها حتى وصلت حياتها الزوجية إلى طريق مسدود ، فلجأ إلى أبغض الحلال عند الله [٣٦]

وتتضح الفكرة أكثر فى قصة «شمس لاتشرق كل يوم» **لعلى سيار** ، الذى يجد تسلط الأم فى إصرارها على أن يتزوج «نعيمة» الفتاة التى تريدها هى :

«قلت لهم هذه المرأة بالذات لاأريدها ، إنها قبيحة فى قبح أم إبراهيم الخياطة ، وقلت لهم إنها جاهلة ، أجهل من البقرة التى نشرب حليبها كل يوم . وقلت ... كل العيوب تتجمع فيها ، ورغم ذلك قالت لى أمى ذات صباح :

نعيمة امرأة قل أن يجود الزمان بمثلها : الجمال ؟ أسطورة / العلم ؟ إن الأكابر لايعلمون بناتهم . ولم آبه بكلام أمى ، فقد كنت فى حالة نفسية جعلتنى أتوهم أن الدنيا كلها تحاربنى . وهذه ليست المرة الأولى التى تردد أمى على مسمعى هذه الأسطوانة . ألف مرة سمعتها ، وكنت فى بادىء الأمر أتبرم ، وأثور ، ولكننى ماعتمت أن ألفت سماعها كل يوم حتى بت أكره أن أمد يدى إلى طعام فى البيت ، وأصبح شيئا عاديا أن يتبلد إحساسى وتتجمد مشاعرى ، وذات يوم والأسطوانة تدور ، أحسست بأننى أضعف من أن أقاوم ، وأن عنادى أصبح أضحوكة بين أفراد العائلة فقلت لها :

ياأمى الأمر أمرك .

وتلقفت أمى هذه الكلمة وتحولت فى فمها إلى زغرودة منغمة ... ... وأنا أنتظر اللحظة الرهيبة التى أزف فيها إلى عروس بنت الأكابر . ووسط الزغاريد والأضواء ودق الطبول جىء بها إلى ، ولم يفتنى فى تلك اللحظة أن ألمح العيون الماكرة وهى تتطلع فى رثاء وإشفاق ، كما لو كانت تتطلع إلى جندى يخوض معركة خاسرة .

ولم أشأ أن أكون ضحية سهلة ، فقد انفجر فى نفسى بعدها إحساس عاصف بأننى كنت ضحية مؤامرة خبيثة اشتركت فى وضعها أمى وأمها ، والظروف التى خلقتنى فقيرا وخلقتها ذات نعمة وجاه ، وكبر الإحساس فى نفسى ذات يوم ، كبر لدرجة أننى بت لاأنفر فقط من المخدع الذى يضمنى وإياها ولكن من البيت كله ..... وما كان هناك أمامى غير طريق واحد ... طريق الطلاق ... أعلنت على أمى الحرب ، وشنت على أمها هجوما ساحقا من الكلام البذىء الساخر ، وشعرت أن كل الجبهات قد فتحت على نيرانها ، ولم أستطع أن أواجه المعركة فقد كان ميزان القوى غير متكافىء ، وهربت من الميدان ، تركت البيت لهم ، ونزلت إلى الشارع أضرب فيه ، إنها أول مرة أخرج فيها من البيت وأنا أعتزم أن لاأعود ، واحتوانى الشارع الكبير....» [٣٧]

وقصة خليل الفزيع «الهدوء الصاخب» تمثل تمرد الابن «على والده واستقلاله فى منزل منفرد بعيدا عن منزل الأسرة رغم استنكار الجميع ...» [٣٨] ، كما تمثل موقف والده الذى «رفض مديد المساعدة إليه وهو يذكره بعقوقه القديم» [٣٩]

وكذلك قصته «الزوجة الثانية» من نفس المجموعة ، أما فى قصته «الفشل الذريع» فنجد سلطة الأخ الكبير .

كما نجد نماذج مختلفة لمثل هذه السلطات ، نجدها عند **ليلى العثمان** فى مجموعتها «امرأة فى إناء» ، ونجدها عند **محمد عيسى المشهدى** فى مجموعته «الحب لايكفى» ، وبالذات قصته «الأخت الوسطى» ، كما نجدها عند **كلثم جبر** فى قصتها «زهرة الزنبق» ، من مجموعتها «أنت وغابة الصمت والتردد» ، والتى تجسد فيها خواطر أب فقد سلطته فى البيت ، وأخذ يشكو تمرد الأبناء عليه .

ولقد تفرعت من موضوع السلطة ، مشكلات اجتماعية عديدة يعانى منها المجتمع الخليجى ، وتناولتها القصة بشكل أكثر حضارة ، ولهذا نخلص إلى استنتاج أن موقف القصة الخليجية من المشكلات الاجتماعية موقف متطور ؛ إذ تطرح القصة أبطالا إيجابيين مقابل أبطال سلبيين ، فالأب المتسلط أو الأخ المتسلط ، أو زوج الأم ؛ أبطال سلبيون اجتماعيا ، بنظر القاص الخليجى ، يجب التصدى لهم بأبطال إيجابيين ، مما جعل القصة الخليجية تتميز بالصراع الذى تديره بين شخصياتها لتنتهى منه إلى معالجة المشكلة التى تناقشها .

ب ـ التمسك بالتقليد : ـ

تناولت القصة القصيرة «التقاليد» فى واقع الأسرة ، مثل التمسك بالعشيرة واللقب ، والنفوذ الاجتماعى ، والعادات الاجتماعية الموروثة ،

كالتمسك بإرث اجتماعى من الأجداد ، وممارستها لقوانين وأنظمة يومية مستمدة من روح هذه التقاليد . بحيث يجعلها تتصادم مع واقع المجتمع الجديد ، فبرزت فيها صورة عن الأسرة التى لاترضى بالتزاوج والاختلاط إلا بأسر من نفس المستوى ، أو فى فصيلتها العشائرية ، ففى قصة «شمس لاتشرق كل يوم» لعلى سيار ، نجد الابن يخضع لرغبة أسرته التى تتسلط على حياتها ، تقاليد المجتمع القديم ، المتمثلة فى الطبقة الاجتماعية ، فيتزوج من «بنت الأكابر» ، القبيحة ، التى لايشعر نحوها بأية عاطفة .

وينتهى هذا الزواج كما ينتهى غيره مما تفرضه التقاليد بالطلاق ليلقى بالابن فى حياة الضياع .

كذلك تحدثت القصة عن الطبقة الجديدة التى ظلت محتفظة بتسلطها الطبقى على غيرها من أبناء الطبقات الفقيرة الأخرى ، فقد كان النوخذة قديما يشخص التسلط الطبقى على أتباعه من الغواصين وغيرهم[٤٠] ، أما النوخذة الجديد فتشخصه القصة فى التاجر الغنى ، والموظف الكبير وغيرهما من أصحاب السلطة فى المجتمع الجديد[٤١] .

جـ ـ الخيانة الزوجية :

عالجت القصة موضوع الخيانة الزوجية ضمن محور الأسرة فى القصة القصيرة فى الخليج والجزيرة العربية ، باعتبارها حالة اجتماعية ضارة ، أفرزتها الحالة المرتبكة لحياة الأسرة .

والخيانة الزوجية ، نتيجة لعوامل عديدة ، تعود إلى التقاليد الجائرة ، وتسلط أفراد الأسرة بعضهم على بعض ، ومايتنتج عن ذلك من فقدان التوافق بين الزوجين ، مما يقود إلى تفكك الأسرة ، وضياع أفرادها ، وأخيرا تحلل أفرادها من قيمهم الخلقية .

وقد عالجت القصة القصيرة هذا التحلل الخلقى كما يتمثل فى الخيانات الزوجية بطريقتين : ـ

الأولى : تبرير خيانات بعض الزوجات انطلاقا من وضع المرأة التى تظلمها التقاليد فى المجتمع ظلما بينا ، وتحول بينها وبين حريتها فى ممارسة حقوقها ، واختيار زوجها بإرادتها .

والثانية :إدانة الخيانة الزوجية إدانة مطلقة ، دون مناقشة الاسباب الاجتماعية المختلفة التى تقود المرأة المتزوجة إليها ؛ مما يجعل من هذين النوعين من القصص شبيها بقصص المرحلة الأولى ، التى كانت تتجه اتجاها تسجيليا ؛ فمن المعروف أن للقصة رسالة معينة مثل سائر الفنون ، هى معالجة المشكلات التى تناقشها ، معالجة تقود إلى التخلص منها ، فليس الأمر مجرد تبرير أو إدانة . ومن الملاحظ أن هذا النوع من القصص ، الذى يتخذ موضوعه من الخيانة الزوجية خاصة ، والتحلل من القيم الخلقية والتقاليد عامة ، كثير كثرة تلفت النظر إذا قارناه بالقصص ذات الموضوعات الأخرى ، ولذلك نكتفى بالإشارة إلى قصة «زواج» لسليمان الخليفى ، التى تعد نموذجا لهذا النوع من القصص ، حيث يتقاسم البطولة فيها ثلاثة أشخاص : محسن ـ عمه ـ وزوجة عمه ، التى كان يريد محسن أن يتزوجها . وشخصية عمه هنا تمثل هذه الطبقة الجديدة التى حلت محل طبقة (النوخذة) فأخذت تلعب نفس الدور من التسلط عن طريق ماحصلته فى الحياة الجديدة من أموال فيتزوج العم الفتاة ويحرم ابن أخيه منها ، مما يمهد لخيانة مزدوجة بين أفراد هذه الأسرة ، إذ يخون محسن عمه فى زوجته ، وتخون الزوجة عمه فيه .

د ـ الخدم وتربية الأبناء :

انفردت القصة فى منطقة الخليج والجزيرة العربية بموضوع (الخدم) من دون القصص العالمية أو العربية ؛ فنجد أن هناك شخصية ثابتة مكررة ، ووظيفة ثابتة ضمن مضمار القصة الخليجية ،وهى شخصية ووظيفة (الهندى الخادم) أو (الهندية) أو غيرهما ، وهذه الشخصية توفرت فى المجتمع الخليجى نتيجة الوضع الرأسمالى الذى يعيشه المجتمع ، وتركيبة الأسرة الخليجية.وقد تناولت القصة المشكلات الاجتماعية لهذه الفئة فى المجتمع الخليجى وتأثيراتها ، فتناولت مثلا : الهندية التى تخون الأمانة فى البيت ، والهندية التى تعرف أسرار الزوجة وخفايا الأسرة ، فتتعرض للأذى ، أو تفرض موقفها ، كما تناولت الزوج الذى يخون زوجته مع الهندية ، أو الخادم الهندى وتأثيره على واقع البيت ، كما عرضت لتربية الأولاد تحت تأثير «الخادمة» أو «الخادم».وكثيرا ماتأتى الهندية فى القصص الخليجية مع المقدمة ، وكأنها تكملة لوصف المكان أو الديكور ، فمثلا نجد سليمان الخليفى ، فى قصة «صناديق» يمهد لجو القصة فى الأسطر الأولى فيقول :

«أفرغ طاسة كبيرة من الرمل ، بالقرب من العتبة ، وألقاها بآلية منشغل ، ولما كانت يده غير قادرة على الإمساك ، بالقوة والمرونة السابقتين ، سقطت الطاسة بجانب قدمه اليمنى .اعتمد على قبضة الباب الحديدى أثناء دخوله ، وبعد حوالى العشر دقائق ، عاد وفى يديه كيس صغير ، ومن خلفه خرجت الهندية ، لتضع دلو الماء عند كومة الرمل ، وفى طريقها إلى الداخل أخذت «الهندية» المكنسة التى نظف بها المواضع المحطمة من العتبة»[٤٢] .

لقد عالجت القصة القصيرة هذه القضايا ، من خلال موقف ، فضحت فيه هشاشة الأسرة ، ومفاهيمها القائمة على علاقة «السيد والعبد» ، وكذلك فضحت مساوئ العلاقة بين «السيد والعبد» ، مما يؤدى إلى سوء تربية الأولاد ، وإهمال البيت ، والتفكك الأسرى .

ومن خير القصص التى تصور هذا الجانب قصة «طفولتى الأخرى» ، التى تصور جانبا من حياة عائلة ارستقراطية تقسو على خادمتها «فتحية» ، فتعاملها معاملة سيئة ؛ والقصة تفضح مساوئ علاقات السيد بالخادم ، وتكشف الإحساس الكاذب بالأبهة الذى يؤدى إلى التصرف بشكل سىء مع البشر[٤٣] .

والخادم فى قصة «الفيلسوف» لمحمد الفايز نموذج للاستغلال الاجتماعى ، والسخرية من طبقة الخدم . والخادم فى القصة يعيش فى منزل سيده،يصب القهوة ويقدم الطعام للرجال الأثرياء الذين يأتون إلى الديوانية ، فيتعرض دوما لسخريتهم وهزئهم بشخصيته ؛ وذلك لأنه يميل إلى التفكر والتأمل والصمت ، فهو يدرك مافى الحياة من زيف

ومافيها من مظاهر الاستغلال . إنه فقير حقا ولكنه يدرك مالا يدركه أسياده ، بل إنه يجيد المناقشة فى القضايا الهامة كالسياسة مثلا ، والحديث فى قضايا المرأة ، وهو مالا يجيده أو يتقنه أثرياء الديوانية ! وهنا يتخذ هؤلاء الأثرياء من حديث الخادم مجالا للسخرية منه والتندر بآرائه ، ويدور حوار بينه وبينهم يؤدى إلى انكسار نفسيته واعتزاله فى الليل(٤٤)

وقصة (منى ١٣) لإسماعيل فهد إسماعيل ،تصور العبودية التى يعانى منها خدم المنازل بسبب علاقات تنسى أن هؤلاء الخدم ناس مثلهم ، فالخادمة (منى) فتاة جميلة صغيرة السن ، تعذب وتضرب كثيرا من قبل أسيادها ، الذين تعمل عندهم ، كما تتهم بعلاقة مع صاحب البقالة المجاور لمسكنهم ، بينما كان سيدها هو الذى يراودها عن نفسها :

ـ مالذى أخرك ؟

ـ البقال مشغول .. يبيع لآخرين .
فيرتفع صوت سيدتها ـ
ـ البقال مشغول أم أنك كنت مشغولة بمغازلته ؟ !

....

ـ أيتها العاهرة الصغيرة !
ـ أنا .... أنا .....
لكن يد سيدها تمتد إلى أمام . تمسكها من شعرها بقوة ، تسحبها بأقوى إلى الداخل .... هى غاضبة ! ! .. تضربنى ! ! .
ـ ادخلى ياعاهرة !
كلهم يضربونى .
رأسها ينقاد لحركة اليد ، تتعثر قدماها بالسجادة ، يختل توازنها .... محتويات الكيس الورق تتناثر على الأرض .....
ـ وهو يمسح على شعرك أنت تتطلعين إليه راضية !
ـ هو... هو....
ـ اخرسى ! أظنه مد يده إلى صدرك أيضا ! :
ـ سيدتى .. أنت ...
ـ لماذا نما صدرك بهذه السرعة ؟

....

ـ أين النقود التى أعطاك إياها ؟ !
ـ لايمكن أن يفعلها معك من دون مقابل ! ....
ـ تعال انظر... تعال !
سيدها يقترب ، والأصابع تنسل خارجة ، ورقة نقدية من فئة الربع دينار .
ـ من أين لك هذا ؟ ! ... .
ـ «سيدى هو الذى أعطانى إياها» . على الرغم أنه كان قد أوصاها :
ـ بشرط ألا تعلم سيدتك بالأمر ! .....
ـ ليست عاهرة فقط .... بل وماكرة لعينة تهدف للإيقاع بيننا ... دوائها عندى .
ـ قلت لى «لو كانت دميمة لما أثارت اهتمام أحد....» .
سنجعلها دميمة . .
ـ كيف .
ـ نحلق شعرها ،
ـ من الذى يحلقه لها ؟ !
ـ أنت .... بإمكانك مغازلة من تشائين»(٤٥)

(٣) قضية أو محور المرأة :

تشغل قضية المرأة فى منطقة الخليج والجزيرة العربية حيزا كبيرا من واقع المشكلات فى القصة القصيرة فيها ، وذلك بسبب الواقع الاجتماعى المحكوم بالعديد من القوانين الفكرية والسياسية والاقتصادية .

فالمرأة الخليجية لازالت محرومة من ممارسة حقوقها السياسية ، حتى من خلال المؤسسات الشرعية القائمة فى بلدان المنطقة . وهذا ينعكس سلبا على دورها الاجتماعى .

والمرأة لا تزال ـ بالمقارنة بالرجل ـ **مخلوقا من الدرجة الثانية على** مختلف المستويات ، فى أغلب بلدان المنطقة بسبب الفوارق العائلية التى أفرزتها المفاهيم السائدة والمتوارثة ، لذلك فهى لا تتمتع بحريتها الكاملة فى تحديد مستقبلها ، فلا يحق لها أن تختار زوجها ، وفى أغلب الأحيان تجد نفسها مضطرة إلى الخضوع إلى إرادة أهلها .

هذه هى القاعدة ، أما الاستثناء ، وأعنى به التطور الذى حدث لفئات معينة من النساء ، فقد وجد صدى له فى القصة الخليجية فى هذه المرحلة ، فقدمت لنا القصة نماذج للمرأة التى ترفض التسلط الأسرى عليها ، محاولة ممارسة حريتها وفرض إرادتها على مجتمعها ، كما قدمت لنا نماذج أخرى ، تجسد هذه الحرية المفقودة بوصفها الخلاص الحقيقى للمجتمع الخليجى من التخلف الاجتماعى الذى يعانى منه ، مما جعل من هذه المرأة المتمردة على واقعها البطلة الحقيقية لبعض القصص .

وقد اتخذت المرأة فى هذه القصص شخصيات مختلفة :

شخصية الأم :

وهى التى تتميز بفيض غامر من الحنان والرعاية لأولادها ، لكنها تواجه مشكلات أسرية كثيرة ، فهى أم متهمة دائما بسبب وقوفها إلى جانب الأبناء ضد الآباء .

وهى أم خائفة قلقة بسبب تحملها مسئولية أحداث تقع من أبنائها دون علم الأب ، وهى مستودع الحزن بسبب تحملها الفراق ولوعة الأبناء الغائبين ، وهى أم خاسرة ، لأنها عقدت صفقة لصالح بناتها ففشلت صفقة الزواج ، وهى أم متسلطة ، لأنها احتلت موقع الأب فى الأسرة وراحت تمارس دورها الخشن ، مما أدى إلى نفور الأبناء منها ، ولدينا من هذا النوع من القصص عدد كبير منها . مثلا :

قصة «تاريخ ميلاد جديد» لأحمد جمعة مبارك ، من مجموعة «سيرة الصمت والجوع» وهى تصور لنا المرأة التى تضطرها مخاوفها من المجتمع والحياة من حولها ، وشعورها بالظلم إلى قتل وليدتها حتى لاتلاقى مثل ماتلاقيه من ظلم واضطهاد.(٤٦)

وقصة «قلب الأم» لمحمد عيسى المشهدى : التى تهب فيها الأم حياتها بعد وفاة زوجها ، لتربية ابنها الوحيد وتظل سنوات كاملة تنتظر عودته بعد إكمال دراسته ليصبح طبيبا[47] .

وقصة «البراعم اليتيمة» لعبد الله سعيد جمعان ، التى تصور امرأة فقيرة تعيل أطفالا ، وتحظى برعاية الحكومة بعد مشاق كثيرة[48] .

وقصة «الفصل القادم» لليلى العثمان ، التى تتوزع فيها عواطف الأم بين مستقبلها ومستقبل ابنتها ؛ فتظل بغير زواج حتى يتاح لابنتها الاستقرار فى حياة زوجية تطمئنها عليها[49] .

لقد كانت مواقف القصة الخليجية إزاء شخصية الأم ، تتراوح بين العطف والتأييد لدورها الاجتماعى ، والدعوة إلى تخليصها من أجل أبنائها .

ب ـ الزوجة فى القصة القصيرة :

لقد تناولت القصة القصيرة ، فى الخليج والجزيرة العربية مفهوم الزوجة من خلال موقفها العام من المرأة وتناولها لمشكلاتها ، حتى نراها زوجة صبورة تتحمل تسلط الزوج ، وأعباء الفوراق الاجتماعية التى أباحت للزوج التصرف بحرية دون سواه ، وهى زوجة صبورة تنتظر عودة زوجها من سهراته الليلة ، وتتحمل قدرها ونصيبها إزاء تصرفات زوجها (السكر والعربده، والقمار ، والأطماع الشخصية و المالية) .

وتناولت القصة أيضا الزوجة اللامبالية التى تتمتع بقدر كاف من اللامبالاة إزاء مهات البيت والأولاد ، وتعتمد على «الخدم والشغالين» فى القيام بأعباء البيت وتربية الأولاد ، فنراها فى صور عديدة ضمن هذا الإطار ، نراها امرأة مسرفة نتيجة الوضع المالى الذى تتمتع به من جراء اقترانها برجل يملك وفرة من المال ، ونراها امرأة مرفهة تهتم بالعلاقات النسائية الأخرى ، ومظاهر الأزياء والحلى ، وتعقد علاقاتها الاجتماعية على أساس من هذه المظاهر ، وليس على أساس الفكر ، أو العلم أو الثقافة عموما ، أو الاهتمامات الخيرية أو الاجتماعية المفيدة .

والقصة ترى أن هذه الزوجة ، أو هذه (المرأة) ، هى نتاج مجتمع رأسمالى تتحكم فيه الفئة المالية ، بحيث تكون العلاقات (السلعية) هى السائدة ، وغالبا ماتدخل الزوجة فى شبكة هذه العلاقات الأسرية بفعل الفساد الاجتماعى .

كذلك نرى الزوجة التى تقف فى وجه زوجها عندما يحصر اهتمامه بأشياء لاتمت بصلة إلى الإنسانية وعالجت القصة الخليجية مشكلة «الزوجة» بنفس الروح التى عالجت بها موضوع «الأم» ، فقصه «الثوب الآخر» لليلى العثمان ، تحكى قصة امرأة تحاول الخلاص من فساد العلاقات الاجتماعية التى يقيمها زوجها مع وسطه الاجتماعى[50] .

وقصة غالب حمزة أبو الفرج «ذكريات لاتنسى» ، تحكى ذكريات زوجة تركت زوجها فى الخارج وقد تعلق بأجنبية ، ثم عادت إلى الرياض ، بعد أن أنهت تعليمها ، والجميع يؤكد لها أنه سيعود إليها وإلى أولاده نادما[51]

وقصص كلثم جبر تصور جوانب عديدة للمرأة . فقصتها «شرخ فى المرآة» تصور زوجا يهمل زوجته ، ويرتمى بأحضان امرأة أخرى ، ثم يندم ويعود إليها معتذرا[52] .

وقصتها «الباحثة عن الحب» تدور حول المال حينما يكون جمعه هو الهدف الأساسى للرجل فى المجتمع الخليجى ، ويجعل ذلك منه شخصا مهملا حقوق المرأة الزوجة .

« .... المنزل .. لاشىء حتى ولاصوت زوجى ، أصبحت أمتلك المنزل الهادئ المستقر ولكن لازوج به ... إن الزوج يقضى لياليه فى الخارج وعندما يعود فى أول الصباح أكون قد غادرته للدراسة»[53]

جـ ـ الحب فى القصة الخليجية :

الحب ، فى القصة الخليجية ، حب تسرى فيه رائحة الفولكلور وشخصيات الأزقة الجانبية المظلمة كليالى الخليج أيام العشرينيات أو الثلاثينيات ، فعندما تكون المرأة (تهمة) فى مجتمع يخافها ، فإن الحب المكتوم يصبح عنصرا أساسيا فى هذه العلاقة .

فالمجتمع يخاف أن تكبر البنت وتصبح لديها تطلعات خارج أسوار البيت .

والمجتمع «أو الأسرة» يخاف أن ترتبط البنت بعلاقة مع ابن الجيران ، أو العكس ؛ لهذا نراهما يتكتمان ، كما فى قصة «الجدار الخشبى» لخليل الفزيع :

«.. حذرنى والدى مرارا من المرأة ، فى الثانية عشرة شاهدنى والدى أتحدث مع ابنة الجيران ، أسألها عن أخيها ولم يكن فى ذهنى شىء مما فى ذهنه ، والنتيجة صفعة حادة لزمت على أثرها الفراش ثلاثة أيام ، وكنت فى الخامسة عشرة ، وبحضرة مجموعة من جارات كن يزرن والدتى ، قال والدى بعد أن تنحنح ودخل :

ـ المفروض أن تتحجبن عنه ، لقد بلغ الخامسة عشرة ، أصبح رجلا ، هل تردن أن تسلبن عقله ؟ ومن يومها لم أعد أرى وجه امرأة ماعدا قريباتى .....

حضرت إلى المدينة ، رأيت وجوها عديدة لنساء عديدات ... تأملت تلك الوجوه كثيرا ، وحلمت بها كثيرا ، وفى كل مرة أتذكر أن والدى طلق والدتى لأنها أنجبت طفلة ! »[54]

والمجتمع يخاف أن تتمرد البنت على سلطة تقاليده ، وتختار الشخص الذى تحبه ، أو الشخص الذى تريده فى الوقت الذى تكون أسرتها قد خططت لها مستقبلها باختيار الزوج الذى تراه مناسبا لها . ويخاف المجتمع أيضا أن تتورط البنت يوما ما فتخطىء فى علاقة آثمة ، تسىء إلى سمعتها ، وهو بهذا الخوف يجعل من المرأة كائنا عاجزا عن حماية نفسه من الوقوع فى الأخطاء . لهذا نراه يعاملها بحذر ووحشية دائمين .

هذا الخوف وهذا السلوك قد وجدا طريقهما إلى القصة الخليجية ، فأنتجا نماذج عديدة لشخصيات نسائية (مقهورة) تعانى من الخوف والحذر ، وإن حاولت بعضهن الانطلاق من القيود . ومن الغريب أن

القصص التى تتمرد فيها المرأة على قيودها لم يلق قبولا من المجتمع الخليجى ، الذى لايزال يرسف هو الآخر فى قيود التقاليد ، فاعتبر مثل هذه الشخصيات المتمردة نماذج متحللة من القيم الخلقية ، ومرفوضة من المجتمع .

فقصة «هى التى تجوب الشوارع» لسليمان الخليفى [٥٥] ، تروى قصة حب بين شابين فى حى تتحكم فيه علاقات اجتماعية ، ترفض الاختلاط وتتمسك تمسكا صارما بالتحجب وتؤمن بقتل الفتاة إن هى أحبت وقصة سوف «أقول وداعاً» لكلثم جبر ، تصور المدينة التى تغلق الأبواب بوجه الحب [٥٦] .

وقصة «لمن يغنى القمر» لمحمد الماجد ، تصور حب فتاة لشخص ، ولكن أهلها يرغمونها على الزواج من شخص آخر لاتشعر تجاهه بأية عاطفة ، مما جعلها ترى فستان زفافها كأنه كفن لها ، وتتميز شخصية الفتاة بالميل إلى التردد حين تعرض على حبيبها أن يأخذها معه إلى حيث قرر أن يسافر [٥٧] .

وكذلك قصة «حفلة الوداع» لخليل الفزيع ، عندما أراد رئيسه فى العمل وصديق والده المتوفى أن يزوجه ابنته التى لم يرها أبدا ، فلم يقبل ذلك ، وواتته الشجاعة أن يتمرد عليه ، ويرفض عرضه بزواج ابنته .

د ـ المرأة «السلعة» :

لقد تناولت القصة الخليجية نموذجا آخر من المرأة فى واقع الخليج ، هى تلك التى لاتصمد إزاء قوة المال ، أو تسقط تحت ضغوط رب العمل المالية ، والمرأة الساقطة امرأة من عائلة فقيرة يتم تزويجها من رجل غنى بعد أن ترضخ العائلة الفقيرة لضغوط المال . وهناك نموذج آخر للمرأة التى تتصدى لطمع الرجل وروحه (الإقطاعية) فى امتلاك قطيع من النساء فى آن واحد ، والمرأة التى تتصرف بقوة المال عندما تصبح ربة عمل ومقاولات ، فتدير مشاريع ، وتفقد روح الأنثى وشفافية الحب .

هذه النماذج ، وغيرها ضمن موضوع المال والمرأة ، تناولتها القصة الخليجية ضمن الموقف العام من دور المال غير الموجه اجتماعيا ، والمفسد للعلاقات .

ومن الطبيعى أن يؤدى هذا كله إلى ما أدى إليه فعلا ، من وقوع مشكلات كثيرة هزت كيان الأسرة الخليجية وهدمت دعائمه ، وألجأت الزوجين ـ فى كثير من الأحيان ـ إلى الخلاص بالطلاق ، وأسلمت الأبناء إلى الضياع ، وقد سجلت القصة الخليجية هذا كله ؛ وبخاصة الجانب الخفى منه ؛ أعنى جانب العلاقات التى تنشأ بين أفراد الأسرة ، والتى تظل فى خفاء عن المجتمع الخارجى ، من ذلك مثلا : مايشعر به الزوج الذى أجبر على الزواج من فتاة لايحبها لأسباب اجتماعية واقتصادية ، من كراهية وحقد على زوجته يحمله أحيانا على إيذائها ، بل ضربها بطريقة منفرة كما نرى قصة «جريمة فى حى مجهول» لمحمد الماجد ، حيث الزوج يكثر من ضرب زوجته فقد «سحبها ... بوحشية وأدخلها بين الجيران وراح يضربها بلا وعى ، وكان يركلها بقدميه كما الكرة ، وكان ينتعل حذاء ضحخا ...» [٥٨] .

وفى قصة «لن تكره الفجر» لهداية سلطان السالم ، تصور إحساس المرأة بذلك : «فقد آن الأوان ، ليدركوا أن المرأة مخلوق له حس وشعور ، وأنها لم تعد سلعة ولاهى من سقط المتاع ، ولقد كفى مجتمعنا مافيه من المآسى والفواجع ... » [٥٩]

وفى قصة «الزوجة الثانية» لخليل الفزيع ، مايشبه ذلك الإحساس : «لم يعد ينظر إليها إلا كما ينظر إلى قطع الأثاث الأخرى الموجودة فى منزله ، وهذا الموقف فى نظره لاغبار عليه ، فكل الرجال هنا ينظرون إلى كل النساء هذه النظرة» [٦٠]

وتجسد الخلاص بالطلاق [٦١] فى مجموعة من القصص ، نذكر منها على سبيل المثال قصة «امرأة للبيع» لمحمد عيسى المشهدى ؛ إذ تجسد القصة ليلة زفاف فتاة ، وقد جثت على قدميها متوسلة للرجل الذى اشتراها زوجة بماله طالبة الطلاق ، لكنه يرفض لأنه لايسمع سوى صوت الشهوة فى داخله » [٦٢]

و ـ المرأة والوظيفة :

ولايزال مجتمع الخليج والجزيرة العربية ، يتردد فى تقبل الدور الإيجابى للمرأة المتعلمة فى العديد من مجالات الحياة ، وحاولت القصة أن تكون إلى جانب هذا النموذج الإيجابى للمرأة ، ولكن بعض القصص بينت أن عمل المرأة قد شغلها عن واجباتها تجاه زوجها ومنزلها ، كقصة «الكلمات العارية» لخليل الفزيع ، والتى تحكى قصة رجل مع فتاة صحفية ، أحبها منذ عشر سنوات :

«ولشد ماأعجب بأفكارها الجريئة ، ولأسلوبها الرشيق المحبب إلى النفس . فبينما تعيش الفتاة فى بلاده فى جهل مطبق يجدها كالشمعة تبدد ظلمة الجهل المتفشى بين قريناتها ... كان يسعده أن يرى فتيات بلاده وقد بدأن فى كسر طوق الجمود والجهل قبل أن تنتشر مدارس البنات فى طول البلاد وعرضها ، وعندما تزوجها كان يحلم بمنزل هادىء سعيد تسير فيه الحياة سيرا خالياً من العوائق والمنغصات .... ومن يمكن أن يفهمه غير فتاة متعلمة مثل «رجاء» تحمل أفكارا هادفة بناءة عن الحياة والزواج والتربية .. لم يعرف البيت السعيد الذى تمناه ، لم يجد فى الزواج راحة كما كان يظن ، ظلت رجاء منصرفة إلى كتبها وكتاباتها ... لكنها حتى بعد مولودها الرابع لم تتغير ، كانت تقضى وقتها فى المكتبة غير عابئة بصراخ أبنائها ، إنه لايعرف أى حياة ستكون حياته .. والأسوأ من ذلك أنها صرحت له أنها لم تخلق للزواج ، لكنه كان يرى أن أية امرأة فى العالم لا يمكن أن تقول ذلك إلا إذا كانت تخدع نفسها ، قال لها مرة :

ـ أولادك يارجاء ألا يستحقون اهتمامك ؟ !

من أى جنس خلقت ؟ !

فردت عليه بلا مبالاة :

ـ ألا ترى ، أمك تهتم بهم ، إنها تعتنى بهم أكثر منى وهذا يكفى .

وعندما أراد أن يستمر فى النقاش قاطعته قائلة :

ـ أرجوك دعنى أكمل عملى ! ! .....» [٦٣]

كما عرضت القصة لعمل المرأة ، وكيف أنه قد يدمر أخلاقها وشرفها ، كقصة «العاملة» لمحمد المرباطى ، والتى تحكى قصة فقيرة

تحصل على عمل (مضيفة) فى إحدى الخطوط الجوية فى لندن لشهر فى أحد البارات، فتفقد عذريتها بعد ليلة ماجنة»(٦٤).

(٤) محور الصحراء:

وعلى الرغم من أن الصحراء فى القصة القصيرة فى منطقة الخليج والجزيرة العربية، لم تحظ بقدر وافر من الاهتمام مثلما حظى البحر، الذى كان الوسيلة الأساسية من وسائل الإنتاج والمصدر الرئيسى قبل عهد النفط؛ فإن الصحراء عامة وشخصية البدوى وتقاليد الأسرة البدوية خاصة، وجدت لها مكانا فى القصة الخليجية فى المملكة العربية السعودية بالذات، التى أعطى قصاصوها مكانة للصحراء كموضوع رئيسى فى قصصهم، كذلك الكتابات القصصية فى دولة الإمارات العربية؛ والسبب هو أن الصحراء مازالت تقترب كثيرا من حافة المدن، ونقصد بها المجتمع الصحراوى بشخصياته وتقاليده وأفكاره.

ففى بعض مناطق الخليج والجزيرة العربية الأخرى، مثل: الكويت والبحرين، ومناطق معينة فى السعودية، بدأت المدن تنهض مبتعدة عن تكويناتها الصحراوية القديمة. وبدأ المجتمع الجديد يبتعد عن الصحراء كبيئة متأثرة بأنماط جديدة من الحياة والسلوك، وضمن محيط هذا المجتمع الجديد لم يعد الكتاب والمثقفون يتلمسون موضوعاتهم فى بيئة قديمة أصبحت بعيدة عنهم. وإن كان سليمان الفليح فى قصته «ويعوى غزال الرياح الجميل» تصور هذا الجانب(٦٥).

وقصة «وضحى» لعبد الله سعيد جمعان، تجسد مشكلة الثأر، وكيف أنها مازالت مشكلة أزلية لدى مجتمع الصحراء. والقصة تروى قصة ثأر بين قبيلتين، إحداهما ردت على الأخرى غازية لتسترد ماسلب منها، وكانت فى هذه القبيلة فتاة اسمها «وضحى» ألم بها الغم من جراء ماحصل لقبيلتها؛ فخرجت فى الليل لتروح عن نفسها فى الصحراء، خلال ذلك عثرت على شخص جريح فى الصحراء فأنقذته دون أن تتعرف عليه، فظهر أخيرا أنه من «الأعداء»، وعندما تماثل للشفاء لم ينس هذا الفضل فعاد إليهم مع وفد من قبيلته يطلب الصلح، ويطلب يد (وضحى)، وهكذا كانت وضحى سببا فى مصالحة «الأخوة الأعداء»(٦٦).

وقصة «سلمى» لعبد الله سعيد جمعان، تطرح تساؤلاً: هل يقدر الحب أن يواجه عادات عشائرية سيئة، ماتزال موجودة فى المجتمع القبلى السعودى، أعنى البدل بين النساء فى الزواج. والقصة تعالج هذه المشكلة، وتتصدى لها ولباقى العادات المختلفة فى موضوع الزواج، وبناء الأسرة»(٦٧).

(٥): الوافدون فى القصة الخليجية:

شهدت منطقة الخليج والجزيرة العربية هجرات عديدة لوافدين من جنسيات مختلفة، بحثا وراء فرص العمل التى وفرتها أقطار الخليج العربى الحديثة التكوين؛ فبعد ظهور النفط فى المنطقة، ومنذ الأربعينيات حتى الآن، شهدت المنطقة نهضة عمرانية وسكانية تقوم على الخدمات، وتدعم بناء الدولة ومؤسساتها، وازدادت واتسعت مؤسسات الدولة بدورها فواجهت حاجة كبيرة إلى كفاءات وقوى عاملة فى مجالات البناء، والتعليم، والتخطيط، وفى مجالات الخدمات البلدية والمواصلات... الخ، وكانت فرص العمل، فى مجتمع فى طور التكوين، تغرى العديد من جنسيات أخرى آسيوية، وأفريقية، وأوروبية، للعمل بالمنطقة، ومن ثم الاستيطان بها.(٦٨)

لقد حمل هؤلاء الوافدون خلال السنوات الثلاثين الماضية معهم إلى المنطقة عادات. وأنماطا من السلوك والأفكار، بعضها جديد وغريب على المجتمعات الخليجية؛ فضلا عن التأثير الإيجابى الذى أحدثه هؤلاء بإعطاء أنشطة المجتمع خبرات جديدة، فقد قدموا له خدمات أسهمت فى تطويره. إلا أنهم، من جانب آخر، وضعوا أمام التكوين الاجتماعى البسيط فى علاقاته الاجتماعية والأسرية لمجتمع الخليج، حالات جديدة وغريبة عليه لم يألفها سابقا، وتدريجيا وجدت الأطر الاجتماعية السابقة نفسها تتسع لا ستيعاب عادات وأفكار وأنماط العلاقات للوافدين من جنسيات كثيرة. قريبة أو بعيدة عن المنطقة.

لقد رصد الباحثون الاجتماعيون فى المنطقة تأثير الحجم الاجتماعى للوافدين الذى يشكل «فى بعض الأحيان نسبة أعلى من السكان الأصليين. ويتضح ذلك بصورة خالصة فى قطر ودبى وأبو ظبى، وخلقت هذه الهجرة السريعة مشكلات سياسية واجتماعية أثرت تأثيرا بعيدا فى حياة البلاد»(٦٩).

كما لاحظوا تغيرات كثيرة طرأت فى مجالات عدة نتيجة هذا التأثير وبالأخص فى مجال البناء والعمارة، وفى مجال علاقات العمل والوظيفة وفى مجال الملابس والأزياء وتنظيم البيت، وديكوراته، وفى مجال العلاقات الشخصية بين الجنسين، وشهد المجتمع (المحجب) المغلق فى علاقاته حالات سافرة ومتعددة فى (السفور)، والانفتاح على علاقات جديدة من جنسيات أخرى، ورغم حدوث هذا التأثير الواسع على حالات اجتماعية عديدة، فقد برزت مقابل ذلك مشكلة الفوارق الاجتماعية فى واقع الدولة والمجتمع بين المواطن والوافد، وهذه المشكلة انعكست كثيرا على طبيعة العلاقات بين الفئات السكانية فى المنطقة(٧٠).

لقد رصدت القصة الخليجية هذه الحالة، ووجدت فى موضوع الوافدين موضوعات عديدة، وأخذت من شرائحهم الاجتماعية، شخصيات عديدة لتلك الموضوعات، وتصدت من خلال ذلك لمشكلات برزت ضمن إطار هذه الحالة الاجتماعية، ويمكن أن نشير إلى بعض ما تناولته القصة الخليجية، من هذه المشكلات مشكلة الفوارق الاجتماعية بين المواطن والوافد، وكيف أوجدت هذه الحالة صورة (المواطن المستعلى) على أناس يشعر أنهم فى الدرجة الثانية... لقد رفضت إنسانية القصة الخليجية هذه الحالة، وعرضت بديلا عنها صورة المواطن الإيجابى، الذى يمتلك إدراكا جيدا لحالة الوافد، ويتعامل معه بروح المواطنة.

ومشكلة الحياة الاقتصادية الصعبة التى تعيشها فئات غير ماهرة ومعدمة الخبرة من الوافدين؛ الذين يتسللون من أقطار مجاورة دون رخص للعمل، وكيف يخلق هؤلاء مشكلات تأخذ أشكال الجنايات

والجرائم ، فهم يعيشون فى أماكن منزوية مهجورة ، ويعملون بطرق احتيال وتمويه ، ويخرجون قبل الفجر للعمل ، بعودون إلى أوكارهم قبل حلول الليل ، ليقعوا فى أيدى المحتالين وعناصر الابتزاز ، وسرعان ما تكتشف سلطات الأمن حالاتهم ، وتتحمل مسئولية مشكلاتهم ، لقد نشرت الصحف والمجلات ، قصصا قصيرة عن هذه الأوضاع ، وبعض كتاب القصه تناولوا ذلك فى بعض قصصهم :

«فى العديد من المؤسسات الحكومية أعداد كبيرة من الحراس ، ممن تلتزم الحكومة بتشغيلهم لأسباب عديدة ، ونظرا لأن الكثيرين من هؤلاء الحراس الكويتيين يعملون أيضا سائق تاكسى ، ونظرا لأن رواتبهم عالية نسبيا بحيث تسمح بأن يدفع الواحد منهم جزءا منها لموظف آخر ، لذلك فإن بعض الحراس يقوم بتأجير «الشفت» لأحد العمال الأجانب مقابل خمسين دينارا - مثلا - يدفعها الحارس للعامل الأجنبى البديل ، وبموجب هذه الترتيبات يستطيع الحارس أن يغادر الوظيفة ليعمل على تاكسى الأجرة .

الجانب الآخر من هذه القضية ، هو أن الحارس البديل يقوم هو الآخر بتأجير غرفة سكن الحراسة لعدد من العمال ممن يدفع الواحد منهم ١٥ دينارا شهريا مقابل المبيت ، وبموجب هذه الترتيبات فإن الحارس البديل يؤوى فى الغرفة عدة أشخاص ممن ينهون أعمالهم فى وقت مسائى متأخر ، ثم يلجأون للغرفة ليناموا فيها ، بحيث يستيقظون قبل دوام اليوم التالى ..... »(٧١)

وقصة «نشاط تجسسى» لليلى العثمان تصور دخول بعض الوافدين البلاد بطريقة غير شرعية،كما تحكى حياة مجموعة منهم من جنسيات مختلفة يعيشون فى غرفة واحدة . وتنتهى حياتهم إلى الجريمة .

«- لو كان مجيىء بدافع من أبى لإعالة أسرتنا لهانت المصيبة ، ولتقبلت كل شيء مهما كان صعبا ولكن ! أن تجيىء الضغوط من... اخرس ولا تكمل ! للجدران آذان ، ألست خائفا ؟

- خائف ؟ لا ولكننى أحتقر نفسى .
- لم ترتكب جريمة .
- على العموم ! ليس من مهمتنا أن نرتكب الجرائم .
- انهض أيها الوقح : جلوسك يثيرنى .
- أنت رجل تقتلك شهوتك .

فى اليوم التالى صدرت صحف الصباح «جريمة» . قـتيلان فى غرفة من غرف العزاب ، رجال الأمن لم يعثروا على أية اوراق تثبت هويتهما ولا مكان عملهما"..وبعد عدة أيام عادت الصحف بعناوين أخرى .. عثر بعض المارة على جثة شاب غريق مجهول الهوية ألقتها مياه البحر قرب الشاطىء » .(٧٢)

وأخيرا تناولت القصة العلاقات بين الجنسين ، وغالبا ما يكون الطرف المتأخر هو الطرف الذى يواجه أسلوب غريبا فى العلاقة ، فبعض الشخصيات فى القصة وجدت بعض العادات لدى الوافدين وضعا مشجعا للخلاص من قيود وعادات اجتماعية وقيم متوارثة .

الجوانب الفنية للقصة الخليجية :

إن الأساليب ، أو الأدوات الفنية التى استعملتها القصة الخليجية للتعبير عن أفكارها الاجتماعية ، هى قضية لا تنفصل عن الحالة العامة للقصة ذاتها ، فالقصة هى تعبير ثقافى بوسائل معينة عن حالة واقعية . وطريقة التعبير ، وكيفيته ، والوسائل المتبعة هى ، فى مجملها ، التى تشكل الجوانب االفنية للقصة . لهذا فمن الضرورى الإشارة بملاحظات موجزة عن تلك الجوانب للقصة الخليجية .

أولا الأسلوب :

لقد حوت القصة الخليجية ، فى تناولها للمشكلات الاجتماعية التى أشرنا إليها،ثلاثة أساليب يمكن تحديدها بوضوح

(أ) **الأسلوب الأول** ، يعتمد على الحدث ، وتحريك الشخوص ضمن زمان ومكان محددين ، وهذا الأسلوب يمكن المؤلف بيسر وبراعة من أفكاره ، وهو يتصدى للمشكلات الاجتماعية ، وهو بهذا لم يبتعد كثيرا عن محاولات الرواد الأوائل فى القصة ، إنما تواصل معهم ، مطورا الأسلوب السابق إلى أسلوب فيه فنية أكثر ، تحقق الوضوح للحدث وللشخصيات ، وهذا مانجده مثلا عند إسماعيل فهد إسماعيل ، وسليمان الشطى ، وسليمان الخليفى ، وليلى العثمان ، ومحمد عبد الملك ، وعلى سيار ، ومحمد عيسى المشهدانى ، وخليل إبراهيم الفرغ وغيرهم .

(ب) **الأسلوب الثانى** استعمل فيه القاص «الرمزية» فى صياغة الكلام الداخلى للقصة منهجا وحوارا ، وأعطى للرمز مكانة كاملة فى المحتوى العام للقصة . إن هذا الأسلوب رغم أنه اتجه لمعالجة موضوعات اجتماعية تدخل ضمن دائرة (الصراع) بين الأضداد فى المجتمع . إلا أنه كان ضعيفا ، قياسا على الأسلوب الأول فى التعبير عن أفكاره . فجميع عباراته داخل البناء العام للقصة ماهى إلا أفكار (ملغزة) تارة . (وموحية) لأهداف متعددة تارة أخرى ، كما أننا نفتقد الحدث الكامل ، والشخصيات الواضحة فى مثل هذا النوع

إن مثل هذا الأسلوب نجده فى كتابات العديد من القصاص أمثال : محمد الفايز ، وسليمان الشطى ،وسليمان الخليفى .

ونجده بصورة أوضح عند كتاب البحرين أمثال : محمد الماجد ، وخلف أحمد خلف ، وعبد القادر عقيل ، وعبد الله على خليفة ، ومحمد عبد الملك ، وأمين صالح .

وانعكس ذلك حتى على عناوين قصصهم ، أو مجموعاتهم مثل : «استغاثات فى العالم الوحشى » ،«وهنا الوردة ، هنا نرقص » ،«والرحيل إلى مدن الفح » ، «والسيد » ، «وموت صاحب العربة » ، «ومقاطع من سيمفونية حزينة » ... الخ .

(جـ) **الأسلوب الثالث** : أقرب إلى (الخاطرة) منه إلى القصة . لقد امتلأ ميدان القصة الخليجية بإنتاج يعتمد على الأفكار الذاتية والانفعالات الخاصة ، كأسلوب للتعبير عن الموضوع الذى يتناوله هذا النوع من القصة ، وبهذا الاسلوب يفتقر إلى الحدث ، ويعتمد على آحادية الشخصية ، وينعدم فيه الصراع ، لكنه برغم ذلك يظل شكلا

من أشكال التعبير الأدبي عن مشكلات اجتماعية ، مثل مجموعة «ناندا » لمحمد أحمد الصويغ و « أحزان عشبة برية » لجار الله الحميد .

ففي قصة « مقاطع من مذكرات عائشة » من مجموعة « ناندا » لمحمد حمد الصويغ يقسمها الكاتب إلى عدة مقاطع ، على هيئة خواطر وتأملات يسيطر عليها السرد .

يقول فى المقطع (٩) :

بعد أن غادرتنى إلى منزلها شرعت أكتب قصيدة مزقتها هى فى عصبية بالغة قبل تلاوتها :

الفجر يحين غدا ..
لا أحد يغنى الليلة
والحزن يلف القرية
بوركت الأنهار المجنونة
والتف الساعد بالساعد
صرخت أطفال الحى :
نحن جياع وعرايا ..
فهل نأكل قصصا وقصائد .. ؟
هل نلبس قصصا وقصائد ؟
قال الشاعر :
مهلا ...
حين تموتون .
سأرثيكم بقصيدة ....

وفى المقطع (ن) يقول :

.... وهذا مقطع آخر قرأته عليها وهى تغادر المطار إلى مدينتها :

لا شىء يفارقنا حين نفارقه .
الكتب المغبرة ..
أصوات الجيران ..
صرير الباب ..
تلاحقنا الأشياء المنسية
تذبحنا
فدعى التذكار يولى الليلة
ولتحترق الأشعار الملعونة
ما هى إلا حبر وورق ..
كبر الوهم ..
ونحن كبرنا ..
والظل الأحمق يصغر
يصغر .. يصغر ..
حتى يغدو فى حجم الفلة .... الخ . (٧٣)

ثانيا : الشكل والمضمون :

لقد كان الفكر الإصلاحى فى المحاولات الأولى الرائدة للقصة الخليجية واضحا ، وهو الذى يغذى (ثقافة) البناء الداخلى، بالمفردات والتعابير والمفاهيم المستعارة من الحياة ؛ لذا نجد الحلول واضحة وقريبة من المفاهيم الاجتماعية السائدة ، هذه الحالة امتدت إلى الجيل الثانى من القصاصين . لقد حافظ هؤلاء على الفكر الإصلاحى كمصدر (لثقافة) القصة الخليجية ، وأضافوا إليه كنتيجة طبيعية لتطور الوعى ، واستبدلوا بالسردية السابقة التى كان يستعملها الكاتب للتعبير عن ثقافته ، استحداث شخصيات تتحدث عن نفسها داخل القصص ، كما أوجدوا طرقا أخرى للتعبير عن الموضوع ، مثل إجراء تقطيع الأحداث (سيناريو) ، وإدخال أحداث طارئة اعتراضية فى السياق العام ، بشكل يشبه طريقة (المونتاج) . كما أدخلوا طريقة استرجاع الحدث . هذه الطرق المبتكرة ، قياسا على النماذج الأولى ، عبرت عن قدرة القصاصين الخليجيين على تغيير الشكل الكلاسيكى السابق للقصة ، متأثرين بنماذج عربية وأجنبية سبقتهم .

كما أن القصة الخليجية تميزت خلافا للمحاولات الأولى ، بالقدرة على خلق أحداث ، وتجميع قيم حول هذه الأحداث ، وجعل الشخصيات تتحدث عن هذه القيم ، وبدلا من أن يكون الخير والشر بشكل عام هما المرادفان العامان للقصة ، أصبحنا نرى حالات تعنى الكثير اجتماعيا ، وتؤكد حدوث تخصص فى تشخيص بنية المشكلات الاجتماعية ، وهذه الحالات مثل : الرفض ، والموت ، والعسف ، والفقر ، والحب ، والزواج ، والانتحار ، والتمرد ، والجنون ، والجوع ، والخديعة ، والخيانة ، والاعتقال .

إن هذا التخصص فى تشخيص بنية المشكلات أوجد القدرة على خلق الحدث الواضح لكل شخصية ، ومن ثم توسيع هذا الحدث .

إن طريقة العرض الداخلى فى هذه القصة الخليجية ، تطور بدأنا نتلمسه ، وهو لا يلغى وجود نقص فى امتلاك هذه الأدوات الفنية لدى الكثير من محاولات القصاصين الشباب ، الذين يجنحون إلى الرمز ، والخواطر الذاتية كأسلوب عام فى قصصهم .

ثالثا : الحدث :

إن العرض والوصف والحوار ، صفات لازمت تكوين المحاولات الرائدة فى القصة الخليجية ، وهى تعبر عن الحدث فى داخلها ، وهذا ما جعلها لا تشذ عن مثيلاتها فى البلدان العربية ، واستمرت هذه الخصائص ملازمة للنتاج القصصى الخليجى فى المرحلة الثانية ، إلا أنه يمكن ملاحظة ذلك التطور الذى حصل فى كيفية بناء الحدث داخل القصة ، ونوعية الحدث قياسا على نوعية المحاولات الأولى .

يرى الدكتور محمد جابر الأنصارى : أن « هذه المعانى والصور ترد فى كتاب « ناندا » ضمن إطار ذاتى خاص ولكن من واجب النقد أن يبحث عن الخلفيات العامة لأكثر الأعمال الأدبية ذاتية وخصوصية .

وبلا ريب فإن التغيير الذى تتعرض له منطقة الخليج فى عصر النفط بين قديمها الأصيل البسيط . وجديدها اللاهث المتعقد هذا التعبير يكمن

فى رأينا خلف ظاهرة تعبير الوجه بشكل أو بآخر ، فى الشعور أو اللا شعور . ويصحب ذلك ضمن إطار أوسع ، التغيير الذى يجتاح الحياة العربية كلها بحثا عن وجه جديد أصيل يكون نموا للوجه القديم لا تزييفا له . » .

إن العرض السردى كان أسلوبا بدائيا فى وصف الحدث ، وكان غير مؤثر ، لكن هذا لم يدم طويلا إذ أننا وجدنا عند العديد من قصاصى الخليج رغبة فى التنويع ، ومهارة فى خلق أحداث ذات نوعيات جديدة ، ففى السياق كان موضوع المرأة المظلومة ، أو الفتاة المغرر بها ، أو الشخص الذى ضل الطريق ، اجتماعيا ـ وأخلاقيا ـ أحدثا رئيسية ، ويتم ترتيبها بطريقة معروفة داخل اطار القصة لكن الحال تغير ، وأصبحنا نقرأ موضوعات جديدة تعبر عنها أحداث جديدة ، وأصبح الحدث يأخذ الصفة السياسية أو التربوية أو السلوكية (النفسية) ، وبدأنا نقرأ أحداث ـ فى القصة الخليجية ـ لها علاقة بشرائح اجتماعية جديدة كانت القصة تتحاشى النظر إليها ، مثل الخيانة فى الأسرة ، والوافدين .

رابعا : الحوار :

لقد تطور الحوار فى القصة الخليجية ، واكتسب مهارة متطورة فى التعبير عن الحدث ، لقد كانت الطريقة السردية المعتمدة على حوار البديع والجناس ، صفة ملازمة للمحاولات الأولى ، لكن هده الحال لم تدم ، وتمكن القصاصون الشباب من بث صوت الحداثة فى روح اللغة العربية ، واستعملوها فى حوار الشخصيات . ورغم أن الكثير من النقد يقال حول ذلك ، فما تزال الشخصيات فى الكثير من النماذج تتحدث بحوار واحد ، وأنما تتحدث بلسان الكاتب .

إن جعل الشخصيات المتباينة اجتماعيا واقتصاديا وفكريا تتحدث (بنبرة واحدة) لتعبر عن أفكارها هو ـ بالأساس ـ حتى إمكانية القاص على بناء الشخصيات . إن السائق لا يمكن أن يتحاور بنفس ثقافة الراكب ، أو الأم التى تتحدث بنفس ثقافة الأبن ، أو التاجر الذى يتحدث من مستوى ثقافة الجمال .

إننا نتلمس حوار النبرة الواحدة فى القصة الخليجية فى الكثير من انتاج القصاصين أمثال :

جار الله الحميد ، وهداية **سلطان السالم** ، **وخليل إبراهيم الفزيع** ، **ومحمد حمد الصويغ** ، **وليلى محمد صالح** ، .....**وغيرهم كثير** .

خامسا : الاتجاه العام :

إن الواقعية النقدية هى اتجاه عام لدى القصة فى الخليج العربى والجزيرة العربية ، وهذا ما دفعها إلى اعتماد (تكنيك) خاص بها متأثرة بذلك الاتجاه الواقعى النقدى فى القصة العربية ، الذى اتجه نحو الفئات الشعبية ، وشخصياتها ، وأوغل كثيرا فى الحقائق الاجتماعية .

إن هذا الاتجاه أصبح محببا لدى القصاصين الخليجيين ، وبالأخص لدى قصاصى الكويت والبحرين ؛ وبالتأكيد إن هذا لا ينفصل عن توجهات اجتماعية وسياسية واقتصادية لديهم .

إن اختيار نماذج شعبية بهذه الكثير (نهام وغواص ـ فقير ـ سائق ـ موظف ـ بائع ـ بقال..الخ) وبهذا التحديد الواضح لأدوارها الاجتماعية يجعلها تعبر بصراحة وضعها الاجتماعى ، وهذه الصراحة نجدها «ميزة» فى القصة فى الخليج والجزيرة العربية بحيث نرى من خلالها المجتمع يعيش دائما حالة (اللاتوافق) وحالة الصراع ، وحالة التوتر .

وهذا ما يجعلنا نشير فى الختام ، إلى أن القصة فى الخليج والجزيرة العربية هى حالة متقدمة فى الوضع الثقافى للمجتمع فيه ، وأكثر ما فيها أنها تقوم بمهمة «تنويره» نحو مستقبل أفضل .

• هوامش

(١) د . بكرى شيخ أمين : الحركة الأدبية فى المملكة العربية السعودية . ١٤٠ ـ ١٧٥ م . ود . محمد عبد الرحمن الشامخ : التعليم فى مكة والمدينة : ٧٠ ـ ٩١ .

(٢) عبد العزيز الرشيد : تاريخ الكويت : ٢٨٣ . وعبد الله النورى : قصة التعليم فى الكويت : ٢٨ . ويوسف القناعى : الملتقطات : ٢٢٨ ـ ٢٢٩ .

(٣) إسماعيل فهد إسماعيل : القصة العربية فى الكويت : ١٥ .

(٤) مبارك الخاطر : الكتابات الأولى الحديثة لمثقفى البحرين : ٣٦ ـ ٣٩ . وهشام سعيد خليل : دراسات فى أدب البحرين : ٤٣٣ . وإبراهيم عبد الله غلوم : القصة القصيرة فى الخليج العربى ـ الكويت والبحرين : ٦٦ .

(٥) محمد عبد الرحيم كافود : الأدب القطرى الحديث : ٦٠ . ويرى يوسف عبد الرحمن الخليفى أن «سنة ١٣٧٦ هـ (١٩٥٦ م) بداية حقيقية للتعليم النظامى» . يوسف عبد الرحمن الخليفى : التحفة البهية فى الأداب والعادات القطرية : ٧٦ .

(٦) مبارك الخاطر : الكتابات الأولى لمثقفى البحرين ١١٠

(٧) د . بكرى شيخ أمين : الحركة الأدبية فى المملكة العربية السعودية : ١٠٦ ـ ١٣٥ . ود . سعيد إسماعيل على : دراسات عن التعليم فى المملكة العربية السعودية : ٢١ ـ ٢٣ .

(٨) د . نورية الرومى : شعر فهد العسكر دراسة نقدية وتحليلية : ٢٦ . وعواطف الصباح : الشعر الكويتى الحديث : ٢٩ . كما يمكن مراجعة : عبد الله الطائى فى كتابه : الأدب المعاصر فى الخليج العربى : ٢١ . إذ يرى أنها «أول مجلة فى المنطقة .. وكانت تطبع فى مطبعة الشورى بمصر» . ويتفق معه محمد جابر الأنصارى : على أنها أول مجلة .. فى تاريخ الخليج العربى» لمحات من الخليج العربى» ١٤٥ . ويتفق معهما على ذلك هلال مهنا الشايجى : ملحق جريدة القبس : العدد : ٣٦٥١ : ١٢ / ٧ / ١٩٨٢ : ٢ .

(٩) عواطف الصباح : الشعر الكويتى الحديث ٢٩ .

(١٠) إبراهيم عبد الله غلوم : القصة القصيرة فى الخليج العربى : الكويت والبحرين : ١٠٠ /

(١١) د . محمد حسن عبد الله : الحركة الأدبية والفكرية فى الكويت : ٤١٤ .

(١٢) إسماعيل فهد إسماعيل : القصة العربية فى الكويت : ٢١ ـ ٢٢ .

(١٣) د . عمر محمد الطالب : تطور المرأة فى مجتمع الخليج العربى من خلال القصة :

(١٤) د . سليمان الشطى : الصوت الخافت : ٩ .

(١٥) محمد عبد الرحيم كافود : الأدب القطرى الحديث : ٦٧ .

(١٦) أحمد المناعى : لتعريف بالحركة الأدبية فى البحرين : الأقلام : العدد السابع : ١٩٧٥ : ٩٦ .

(١٧) سيف مرزوق الشملان · من تاريخ الكويت ٢٠٢ . ونجد تأسيسه عام ١٩٢٣ م عند إسماعيل فهد إسماعيل فى : القصة العربية فى الكويت : ١٧ . كما نجد تأسيسه عام ١٩٢٠ م ، عند إبراهيم عبد الله غلوم : القصة القصيرة فى الخليج العربى ـ الكويت والبحرين ٧٩ .

(١٨) إبراهيم عبد الله غلوم : القصة القصيرة فى الخليج العربى ـ الكويت والبحرين : ٧٢ .

(١٩) إسماعيل فهد إسماعيل : القصة العربية فى الكويت : ٤٩ .

(٢٠) ديوان خالد الفرج : الغرب والشرق : ١٣٠ ـ ١٣٤ .

(٢١) د . سليمان الشطى : هوامش ومقدمات حول أول قصة خليجية : مجلة دوسات الخليج والجزيرة العربية : العدد ٢٧ : يوليو ١٩٨١ ـ ٧٧ ـ ٨٨ .

(٢٢) إبراهيم غلوم : القصة القصيرة فى الخليج العربى ـ الكويت والبحرين : ١٦٥ ـ ١٦٦ .

(٢٣) أحمد المناعى : التعريف بالحركة الأدبية فى البحرين : الأقلام : العدد السابع : السنة العاشرة نيسان ١٩٧٥ : ١٠٣ .

(٢٤) د نورية الرومى : الحركة الشعرية فى الخليج العربى بين التقليد والتطور : ٢٤ .

(٢٥) نعيم عاشور : كتابات : يوليو : الجزء الثانى ٧٦ : ١٨٨ ـ ١٩٩ .

(٢٦) إبراهيم غلوم : القصة القصيرة فى الخليج العربى ـ الكويت والبحرين : ٢٠٥ ـ ٢٠٨ .

(٢٧) د . محمد غانم الرميحى : البترول والتغير الاجتماعى فى الخليج العربى : ٤٣ وما بعدها .

(٢٨) د . نورية الرومى : الحركة الشعرية فى الخليج بين التقليد والتطور : ٢٨٥ ـ ٢٨٩ .

(٢٩) سيف مرزوق الشملان : تاريخ الغوص على اللؤلؤ : الجزء الثانى ٢٧١ . وعبد الله خليفة الشملان : صناعة الغوص ٥٩ ـ ٦٠ .

(٣٠) محمد مصطفى خميس : ثلاثة على الطريق : سيرة الجوع والصمت : ٦١ ـ ٦٦ .

(٣١) ليلى العثمان : بيت فى الذاكرة : امرأة فى إناء : ١١٧ ـ ١٢٥ .

(٣٢) عبد الله سُعيد جمعان : القميص الشهيد : بنت الوادى : ١٨ ـ ٢٢ .

(٣٣) يرى الدكتور محمد الرميحى أن البترول «حينما ساعد على بروز طبقات جديدة فى منطقة الخليج (العمالية والتكنوقراطية) ساعد كذلك وبنفس المقدار على أن تحافظ الطبقات القديمة ـ وبخاصة المتنفذة ـ على نفوذها ، فانتقلت هذه الطبقة من ملكية الأرض فى شكلها العام ـ إلى ملكية ما تحت الأرض ـ فعادت الأموال إلى تلك الطبقة وثبتتها أكثر على قمة السلطة» . البترول والتغير الاجتماعى فى الخليج العربى : ٥ . والبحرين مشكلات التعبير السياسى والاجتماعى : ١٦٥ .

(٣٤) نشرت فى «الأضواء» البحرانية ـ عدد ١٠٦ ـ ١٤ سبتمبر ١٩٦٧ .

(٣٥) د . عمر محمد مصطفى الغالب : تطور المرأة فى مجتمع الخليج العربى من خلال القصة : ٣٩ ـ ٤٠ .

(٣٦) خليل الفزيع : الكلمات العارية : الساعة والنخلة : ٦٦ .

(٣٧) على سيار : شمس لا تشرق كل يوم : السيد : ٣٥ ـ ٤٢ .

(٣٨) خليل الفزيع : الهدوء الصاخب : النساء والحب : ١٤ ـ ١٧ .

(٣٩) د . محمد بن سعد الشويعر : إرادة الله : الفيصل : العدد ٤٦ : فبراير ـ مارس ١٩٨١ : ١٣٣ ـ ١٣٨ . الفزيع من مجموعته «النساء والحب» : ٥٩ .

(٤٠) راجع قصة «الأصوات المتناثرة» لخليل الفزيع فى مجموعته «النساء والحب» : ٦٩ .

(٤١) راجع قصة «الفشل الذريع» لخليل الفزيع ، فى مجموعته «النساء والحب» : ٤٣ . وكذلك قصته «حفلة الوداع» فى مجموعته «الساعة والنخلة» : ٣ .

(٤٢) سليمان الخليفى : صناديق : المجموعة الثانية : ١٠١ .

(٤٣) ليلى العثمان : طفولتى الأخرى : طفولتى الأخرى : امرأة فى إناء : ٨١ ـ ٨٩ .

(٤٤) محمد الفايز : الفيلسوف : مجلة الرسالة : ١ / ٩ / ١٩٦٣ م .

(٤٥) إسماعيل فهد إسماعيل : منى ١٣ : الأقفاص واللغة المشتركة : ٦٣ ـ ٨٣ .

(٤٦) أحمد جمعة مبارك : تاريخ ميلاد جديد : سيرة الجوع والصمت ٩١ ـ ١٠٢ .

(٤٧) محمد عيسى المشهدى : قلب الأم : الحب لا يكفى . ٣٠ ـ ٤٢ .

(٤٨) عبد الله سعيد جمعان : البراعم اليتيمة : بنت الوادى : ٢٧ ـ ٣٢ .

(٤٩) ليلى العثمان : الفصل القادم : امرأة فى إناء : ٢٧ ـ ٣١ .

(٥٠) ليلى العثمان : الثوب الآخر : امرأة فى إناء : ٦٥ ـ ٧٢ .

(٥١) غالب حمزة أبو الفرج : ذكريات لا تنسى : ذكريات لا تنسى : ٥١ ـ ٦٩ .

(٥٢) كلثم جبر : شرخ المرآة : أنت وغابة الصمت والتردد : ٨ ـ ١٣ .

(٥٣) كلثم جبر: الباحثة عن الحب : أنت وغابة الصمت والتردد : ٢٤ ـ ٢٩ .

(٥٤) خليل الفزيع : الجدار الخشبى : النساء والحب : ٦٦ ـ ٦٨ .

(٥٥) سليمان الخليفى : هى التى تجوب الشوارع : هدامة : ١٣ ـ ٣٠ .

(٥٦) كلثم جبر : سوف أقول وداعا : أنت وغابة الصمت والتردد : ٤٣ ـ ٤٨ .

(٥٧) محمد الماجد : لمن يغنى القمر من سيمفونية حزينة ٦١ .

(٥٨) محمد الماجد : جريمة فى حى مجهول : الرحيل إلى مدن الفرح : ٣٠ .

(٥٩) هداية سلطان السالم : لن تكره الفجر : خريف بلا مطر : ٢٣ .

(٦٠) خليل الفزيع : الزوجة الثانية : النساء والحب : ٤٢ .

(٦١) يرى الدكتور عمر مصطفى الطالب ، أن ظاهرة الطلاق التى تناولتها القصة القصيرة فى الخليج ، لا تستحوذ إلا على قدر ضئيل من القصص ، وإن كانت هذه الظاهرة فى هذه القصص قد جاءت على نمطين : الأول : ويمثل الزواج الإجبارى الذى يفرضه الأهل على الأبناء ، دون مراعاة للتوافق والميول والانسجام العاطفى ، أو تقارب السن ، رضوخا للتقاليد ، أو طمعا فى مال أو جاه. الثانى : يمثله الإجبار أو الإكراه على الطلاق من الأهل لأى سبب من الأسباب ، راجع : تطور المرأة فى مجتمع الخليج العربى من خلال القصة : ٢٥ ـ ٣١ .

(٦٢) محمد عيسى المشهدى : امرأة للبيع : الحب لا يكفى . ٥ ـ ٥٧ .

(٦٣) خليل الفزيع : الكلمات العارية : الساعة والنخلة : ٦٥ ـ ٦٦ .

(٦٤) محمد المراطى : العاملة كتابات . ٢٨ ـ ٣٧ .

(٦٥) سليمان الفليح : ويعوى غزال الرياح الجميل : البيان ١٩٧٤ سبتمبر ١٩٨٠ : ١ ـ ١٤ .

(٦٦) عبد الله سعيد جمعان : وضحى : بنت الوادى : ٣٦ ـ ٤٢ .

(٦٧) المصدر السابق : وضحى .

(٦٨) راجع المردود الاجتماعى للاقتصاد الحديث للدكتور محمد غانم الرميحى ـ فى كتابه : البترول والتغيير الاجتماعى فى الخليج العربى : ٦١ ـ ٨٤ . والدكتور بدر الدين الخصوصى : دراسات فى تاريخ الكويت الاجتماعى والاقتصادى : ٤٠٢ ـ ٤٢٣ ود . صلاح العقاد : معالم التغيير فى دول الخليج العربى ١٣٢ ـ ١٣٨ . وفيصل إبراهيم الزيانى : مجتمع البحرين وأثر الهجرة الخارجية فى تغير بنائه الاجتماعى : ٩٨ ـ ١١٣ .

(٦٩) د . صلاح العقاد : التيارات السياسية فى الخليج العربى : ٣٦٤ ـ ٣٧٥ . كما يمكن مراجعة بعض هذه الإحصائيات فى كتاب : البحرين مشكلات التغير السياسى والاجتماعى للدكتور محمد الرميحى : ٢٩ ـ ٣٨ .

(٧٠) يرى الدكتور محمد الرميحى أن الصراع قد اشتد بين الفئات «الوطنية والفئات الوافدة فى نهاية الثلاثينات مرورا بالأربعينيات حتى النصف الأول من الخمسينيات ، حيث انكسرت حدته بعد ذلك شيئا ما ، وترجع ظاهرة العداء للوافدين لمخاوف حقيقية أو وهمية صاحبت تطور المجتمعات الخليجية التى ظهر لديها النفط عموما ، وتختلف حدة هذا الصراع باختلاف المجموعات الوافدة ...» : البحرين مشكلات التغيير السياسى والاجتماعى : ٣٩ .

(٧١) قضية تأخير الوظيفة : جريدة السياسية : العدد ٣٨٤٦ : ١٤ آذار ١٩٧٩ م .

(٧٢) ليلى العثمان : نشاط تجسسى : الرحيل : ١٩ ـ ٣٠ . وكذلك يمكن مراجعة قصة تمزق مزدوج لمحمد العجمى : البيان : العدد ١٨٦ ـ سبتمبر .

(٧٣) محمد حمد الصويغ : مقاطع من مذكرات عائشة : نائدا : ٧٣ ـ ٩٠ .

(٧٤) د . محمد جابر الأنصارى : تراث قطر وثقافتها المعاصرة ص : ٩٤ .

إبراهيم أصلان
أبو المعاطى أبو النجا
أحمد الشيخ
إدوار الخراط
ثروت أباظة
جاذبية صدقى
جميل عطية إبراهيم
خيرى شلبى
سكينة فؤاد
سليمان فياض
صوفى عبد الله
عبد الحكيم قاسم
عبد الرحمن فهمى
عبد الرحمن مجيد الربيعى

عبد العال الحمامصى
عبد الغفار مكاوى
عبد الفتاح رزق
عبد الله الطوخى
عبده جبير
فاروق خورشيد
فتحى الابيارى
مجيد طوبيا
محمد البساطى
محمود البدوى
نجيب محفوظ
يحيى حقى
يوسف إدريس
يوسف القعيد

القصة القصيرة من خلال تجاربهم

توجهت المجلة بالأسئلة التالية إلى كتاب القصة القصيرة ، لتؤكد تقديرها لصوتهم الخاص . ولتوصل هذا الصوت إلى القراء . وبقدر ما حرصت المجلة على أن تغطى الأسئلة مختلف جوانب التجربة الابداعية حرصت المجلة على أن تتوجه إلى مختلف الأجيال والتيارات . وذلك لتقدم الإجابات . أو الشهادات . صورة أمينة لواقع القصة القصيرة من خلال كتابها .

السيد الأستاذ

بعد التحية ...

مجلة «فصول» ترجوكم التكرم بالإجابة عن الأسئلة التالية :

١ ـ من كتاب القصة القصيرة الذين قرأت لهم قبل أن تكتب أنت نفسك هذا الفن الأدبى ؟

٢ ـ ما الذى لفتك إلى الاهتمام بالقصة القصيرة ؟ وكيف بدأت تجاربك الأولى فى كتابتها ؟

٣ ـ هل قرأت شيئا عن أصول هذا الفن القصصى أو عن طرائق كتابته ؟

٤ ـ ما الذى يجعلك تختار إطار القصة القصيرة للكتابة دون غيره من أطر التعبير الأدبى ؟ هل يتعلق الأمر بحالتك النفسية أم بطبيعة الموضوع الذى تعالجه ؟ أم أن إمكانية النشر هى التى توجهك إلى هذا الاختيار ؟

٥ ـ ما الذى تهدف القصة القصيرة عندك إلى توصيله إلى القارئ ؟ وهل تتمثل قارئك وأنت تكتب ؟ ومن قارئك ؟

٦ ـ ما مدى الزمن الذى تستغرقه كتابتك لإحدى القصص القصيرة ؟ وهل تواجه أحيانا بعض الصعوبات فى أثناء الكتابة ؟ مثل ماذا ؟

٧ ـ هل استطعت ـ من خلال ممارستك لكتابة القصة القصيرة ـ أن تستخلص لنفسك بعض العناصر الحرفية التى تسعفك عند الكتابة ؟ مثل ماذا ؟

٨ ـ هل تهتم فى كل قصة قصيرة تكتبها بأن يكون لها مغزى بالنسبة إلى الأوضاع الاجتماعية المعاصرة ؟

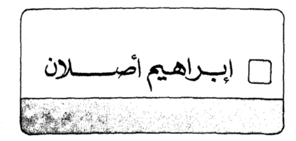
٩ ـ كيف يكون مدخلك إلى القصة القصيرة ؟ وهل يتجه اهتمامك إلى الحدث أم إلى الشخصية ؟

١٠ ـ هل تعين الزمان والمكان للحدث (أو الأحداث) التى تتضمنها القصة القصيرة أم تتركها بلا تعيين ؟

١١ ـ هل ترى فيما أنجزت حتى الآن من قصص قصيرة أنه يمثل مراحل تطور متعاقبة ؟ فإن كان فكيف ترى نتيجة هذا التطور ؟

١٢ ـ إذا كنت قد انصرفت عن كتابة القصة القصيرة إلى غيرها من الفنون الأدبية فمتى حدث هذا ؟ ولماذا ؟

١٣ ـ كيف ترى مستقبل هذا النوع الأدبى ؟



١ ـ فى تلك الفترة المبكرة لم تكن لى قراءات جادة فى القصة القصيرة .. أحببت قراءة الشعر والنصوص المسرحية والروايات .

٢ ـ القراءة فى المسرح قادتنى إلى «تشيكوف» . مسرحيًا وقصاصًا . عندما إنتهيت من قراءته أعدت قراءة رائعته الصغيرة (موت موظف) . حينئذ ركبنى العناد فوراً وقررت كتابة .القصة القصيرة .

ولقد كانت تجاربى الأولى بالغة السوء «وغشيمة» تمامًا اندفعت للكتابة عن بعض الناس والأماكن التى أعرفها ، أو الحكايات التى سمعتها . فعلت ذلك فى إطار قصصى لا يختلف فى بنائه عن ذلك السياق الغالب من الكتابة ، والذى يبعث على الأسى أكثر مما يبعث على التقدير ، كتبتها خلال عام ونشرت منها حوالى ثلاث قصص ومزقت الباقى . ومر عام آخر فى عذاب صبيانى مع النفس . وفى بداية عام ١٩٦٥ عاودت الكتابة مرة أخرى ، وعرفت أن الكتابة وحدها هى التى تعلمك كيف تكتبها .

٣ ـ قرأت ما استطعت . ولكن من الضرورى القول بأن الاطلاع على أصول هذا الفن مسألة شاقة تمامًا . وأود هنا أن أتعرض الى لبس أتعشم ألا يكون بعيدًا جدًا عن الموضوع لكن أرجو ألا يؤخذ باعتباره محاولة منا لعرض ماهو متوافر لدى من معلومات . وماكل ذلك إلا لأن فن القصة القصيرة لا يعود إلى أوائل هذا القرن كما يذهب عدد من النقاد ، ولا إلى القرن الماضى أو الذى قبله كما يذهب نقاد آخرون . والحقيقة أن كبار الدارسين يشكون كثيرًا أن يكون لأى من الأشكال الفنية نفس القدم والأهمية التى نجدهما فى تاريخ القصة القصيرة .

وأمامى الآن موسوعة هى على ما أعلم أضخمها فى التأريخ لهذا الفن . وهى عشرون مجلدا من القطع الكبير تحتوى ألف قصة قصيرة كاملة . يختص الجزء الأول منها بتتبع مظاهر نشأتها فى مختلف الآداب القديمة ثم تهتم بقية الأجزاء بملاحقة مظاهر نموها وتطورها فى كافة البلدان والعصور . وهى تذهب إلى القول بأنها ـ القصة القصيرة ـ واحدة من أهم العناصر فى نسيج الحياة الإنسانية ، كما أنها كانت الوسيط الفعلى لأرق الديانات ، والسلاح الرئيسى لكافة المصلحين العظام منذ أيام «بوذا» على الأقل . وأنها قد بدأت منذ أخذت تلك المخلوقات ـ التى هى نحن ـ تتواصل فى كلمات منطوقة ، وأن تطورها منذ كان الصائد يرحل بعيدًا (بسلاحه الذى يعتمد عليه للحصول على الطعام له ولأسرته) مقابل أن يسمع تلك الحكايات الصغيرة التى يقصها «الشيوخ ـ القصاصون» والتى يقولونها خافية عن العشيرة . تلك الحكايات المشتملة على الأسرار التى يستطيع بواسطتها الصائد أن يستدعى طيور السماء وحيوانات الأدغال ويحملها مع السحب المطيرة على الخضوع إلى قدرته ، أن يصبح سيدًا للعالم . إن ذلك كله لم يكن يختلف فى غايته عن الرسوم البديعة التى رسمها الفنان على جدران كهفه قبل أربعين ألفاً من الأعوام ، والتى لا يغفلها تاريخ الفن بسبب ظهور جوجان أو فان جوخ أو بيكاسو ، وهم الكبار لأن تلك الرسوم القديمة لم تغب عن كيانهم أبدًا .

صحيح أن صورتها «القصيرة» قد تغيرت من عصر إلى عصر كما تعددت أغراضها ، مثل أى شىء آخر ، وصحيح أن هناك إضافات بارزة ، ولكن ذلك لا يلغى تاريخاً . والحديث عن الأصول يجعل المسألة مختلفة ، ولنا أن نتذكر أن الشىء الأساسى فى أصول حكاياتنا الخرافية أنها كانت تعد بالنسبة لأسلافنا اعتقاداً مهيباً منذ مئات السنين يكتسب أهميته الدائمة من خلال استمرار تلك العقلية التى تطوف فى عالم الدهشة ، حيث تتحول بالرغبات الفطرية ومجمل الأحلام «بالفن» إلى حقائق فتصبح معظم التخيلات هى الرؤى الكاملة وهى فى كل زمن تكتسب شكلها ومادتها بواسطة فن مؤلفها بدءاً من ذلك الشيخ القديم وحتى الكولومى جارثيا ماركيز .

سوف أعتذر مرة أخرى عن هذا الاستطراد . ولكنى أود أن أضيف أن هذه الموسوعة تترجم عن إحدى البرديات المحفوظة بمتحف «برلين» قصة «خفرع» ، باعتبارها أقدم قصة كتبت فى العالم ، والذى دونها كاتب عاش فى حوالى ٣٤٥٩ ق . م . وإن كان ينسبها إلى ورِيث «خوفو» ثانى بناة الأهرام-والترجمة الحرفية لما تقوله الموسوعة فى هذا الخصوص : «وهكذا يستطيع كاتب القصة القصيرة الحديثة أن ينسب أبوة فنه إلى واحد من أقدم الملوك فى العالم ، عاش قبل هومير أو أى شاعر آخر .. » .

أما عن الكتب التى تبحث فى طرائق كتابة القصة القصيرة ، فلا أظن أن هناك كتباً قرأتها بتأنٍ فى هذا الموضوع . كما فهمت من السؤال فإنها غير الدراسات التحليلية أو التطبيقية التى تبحث فى أمور قصص كتب بالفعل .

٤ ـ لا أعرف تماماً . ربما لأنى لا أجد القدرة على مواصلة الحديث لفترة طويلة ، وربما بسبب من نظرتى الجزئية وولعى بتلك الأشياء الصغيرة .

لقد تعلقت بها ، وشعرت على نحو ما بأننى وجدت شيئاً يمكننى أن أودعه حلماً ، وأن تكاملى نفسياً واجتماعياً عبر الوصول إلى يقين ما ، وقف على مدى تقدمى فى ذلك الإطار الفنى وحده .

المهم أن ذلك كان يتوافق مع أغراضى المبهمة . والأهم من ذلك كله أنه أعجبنى أن أكون كاتبا للقصة القصيرة .

٥ ـ لم يكن لدى أبداً فكراً واضحاً أردت أن أوصله إلى أحد ، ولكن كان لدى ما أردت لهذا «الأحد» أن يراه .

وأنا لا أتمثل أى قارئ وأنا أكتب . لم أشعر أبداً أننى كاتب ولى قراء ، وإذا حدث والتقيت واحداً فإننى أرد ذلك إلى ظرف ما . ولا أقبله على علاته أبداً وإن كنت أشعر دائماً بذلك الكائن الخفى الذى تخشاه ، والذى تظنه أكثر البشر حساسية وتعاطفاً وذكاء والذى بأقل الأشياء سوف يفهم ولا يفصح ، والذى لن يرضيك إلا أن تبهره .

أما قرائى الذين أعرفهم ، فهم زملائى من الكتاب ، هذا العدد القليل منهم الذى وثقت فى ذوقه ، والذين أعلم أنهم وثقوا بى والذين أعمل من أجل أن لا أفقد ثقتهم أبداً . ولقد كان ذلك غالبا عوناً وحيداً على الاستمرار .

٦ ـ إذا كنت فى حالة ملائمة ، وكان لدى وقت ، فقد لا يأخذ ذلك أكثر من أيام ، ولكن لا يحدث إلا على فترات متباعدة .

الصعوبات موجودة دائماً ، ولكنها لا تكون أبداً نفس الشىء ، كأن لا تعثر بسهولة على نبرتك الصحيحة التى تواثم تماماً بين ما تحس به وما تتناول من مادة ، وقد يبدو ذلك الخلل عندما تشعر بأن الكلمات ليست فى مكانها الصحيح ، ولكن الأمر سوف يبدو سيئاً إذا رأيت أن ماكنت تعرفه قبل الكتابة لم يساعدك أثناء الكتابة على اكتشاف شىء لم تكن تعرفه ، أو أى شىء آخر من هذا القبيل .

٧ ـ من المؤكد أن الكاتب ، كلما تقدم فى العمل ارتقت أدواته . (لأن هذا ما نأمل فيه على الأقل) وكلٌ يستخلص ما يعينه ، ويبقى أن ما يعينك ليس شرطاً أن يسعفك ، ولابد أننى استخلصت شيئاً أو أشياء ، وكنت كلفاً بالحديث عن ذلك قبل سنوات . وأكره أن أعاود ذلك الآن . لقد تغيرت أمور بالنسبة لى ، ولا أجدنى قادراً على الكلام عن شىء لا أعرف عنه سوى ملامح لم تكتمل بعد .

٨ ـ لم أهتم بذلك فى أى قصة من قصصى ، بل إننى أستبعد كل شبهة حوله حتى لو جاءت عفواً . أظنها مسألة خطيرة جداً ، مسألة المغزى هذه ، أن تتم عمداً . وهذا وحده كفيل بأن يفسد كل شىء ، إنها تثير جدلاً ولكنها لا تنتج فناً يرق إلى مستوى التجربة التى يمكن أن تضاف إلى تجارب الناس . أو تثريها . أن تهتم بأن يكون لقصتك مغزى يساوى أن تهتم بأن تضيف لطفلك أنفاً أو قرناً . والمسألة فى الكتابة ليست أن تلوى عملك ـ ولا طفلك ـ نحو وجهة ينمو فيها ، ولكن المسألة هى استبعاد كل ما من شأنه أن يعوق نمو هذا العمل .

على الكاتب طبعاً أن يكون مشغولاً بمجمل الأوضاع التى يعيش فيها ، وهو لا يملك إلا أن يكون مهموماً بها ، والدافع إلى التعبير عن الهموم ـ فى الفن ـ دافع وجدانى . لذلك قد يذهب الكاتب ويكتب عن الرجل والشجرة ، وهو غالباً لن يكون مشغولاً إلا بهما ، بقطعة الأرض التى تجمعهما ، بالخلاء المحيط ، بالضوء الغارب ، بالأوراق الخضراء ، بمزق السماء الرمادية التى تبدو بينهما ، إنه يلملم هذه الأشياء ويبث فيها الروح ، بذلك فقط يكون قد استوفى شهادته وعبر عن المغزى فى مجمل الأوضاع (هذه) التى يعيش فيها ، عبر عن كل ما يملك حيالها .

لا يكتب الفن إلا بشروط الفن وحده . والكتابة تكاد أن تكون فى نهاية الأمر بحث عن المغزى .

٩ ـ غالباً ما يكون مدخلى إليها بسبب أشياء عابرة تدهشنى ، رجلاً ، مشهداً ، كلمة ، حجراً . والدهشة بهجة ولكنها قصيرة ، وإذا أخذت الاستجابة مجراها فهى دعوة إلى الاستغراق الذى يسلم إلى قدر بالغ من الحساسية ، وحالة بعينها . ولا تبقى من البهجة إلا ما قد يصيبك «إذا وفقت» من كشف لعملك وبعملك وأنت تخدمه بكل ما تملك من جهد .

الشخصية تبقى حاضرة دائماً ، حتى لو لم تكن موجودة ، أما العناية بالحدث وحده فهو غير ممكن ، لأن حدثاً معيناً ، لن يكتسب مذاقاً معيناً ، إلا بارتباطه بشخصية معينة وهكذا .

١٠ ـ المكان شىء أساسى بالنسبة لى ، سواء كتبت تفاصيله أو لم أكتب . لابد أن تكون الحدود الجغرافية التى تتحرك فيها القصة كاملة وواضحة أمام عينى . وأنا أختار منها ما يعنى العمل ، ولكن بقية التفاصيل التى لا تكتب (مثلها فى ذلك مثل كل الكلمات التى لا تكتب) تظل موجودة وحاضرة فى قلب ذلك القليل الذى يكتب .

أقول لنفسى أحياناً إن ما يقال ، يكتسب قيمته الباقية من تلك الأشياء المجهولة ، والتى لا تقال أبداً .

أما بالنسبة للزمان فإن ما يهمنى هو الضوء ، درجة النور ، هل يحدث ذلك والشمس فى قلب السماء ؟ هل انحدرت ؟ أم نحن الآن عند الغروب ؟ أم أن ذلك يجرى فى الوقت المتأخر من الليل ؟

١١ ـ لا أستطيع أن أسميها مراحل ، فلقد كانت الأمور تتغير من قصص إلى أخرى كما يغير الواحد من وضعه لكى يرى من جانب آخر . قد تكون هناك عناية أكثر بإحكام السيطرة على الجو ، أو الحوار ، أو الموضوع ، أو الحركة ، أو السلوك ، أو ملامسة لسطح ما هو كامن ، أو النظر فى الإمكانية التى يتيحها التنقل بالسرد بين الضمائر ، إلى آخره . وفى هذه الحدود يمكن القول بأن قصصى كلها كانت مشروعاً واحداً .

١٢ ـ نعم . كتبت شيئاً آخر ، بدأ ذلك قبل عشر سنوات ، ولا بأس من العودة إلى ما قبل ذلك قليلاً .

لقد بدأت الكتابة بإحساس من عدم الرضا . لم تكن هناك أى أية إمكانية للقبول بشىء مطروح فنياً واجتماعياً . ولم يكن هذا الرفض قائماً على أى أساس (وأغلب الظن أنه لازال) والصعوبة فى ذلك أن تكون أنت وما تكتبه شيئاً واحداً ، تتعاونان فى أريحية دائمة من أجل مماثلة كل مظاهر الاختلاف التى قد تنشأ بينكما ، يعدل كل منكما الآخر حتى تستويا شيئاً واحداً . أقصد بالصعوبة أن يكتب الإنسان كما يعيش ، ولكنى قصدت بها أن تجد نفسك تعيش مثلما تكون الكتابة . وليست هذه لحظة للتبجح ولكنها كشف عن سخرية الموقف (لا تكتب إلا إذا كانت لديك رسالة محددة تريد أن تنقلها إلى القارئ) . عبارة كان لها فى وقتنا رنين الحكمة . وكأن ساعى البريد قد أفرغ حقيبته .

لم يكن هناك رسالة إذن ولا كان هناك معنى تحملها تلك القصص . ذلك أن هذه القصص (وقد وعيت ذلك دائماً) لم تبدأ بالمعنى ولكنها أرادت الوصول إليه .

وكما أن لكثيرين وسائلهم إلى ذلك ، سواء كانت فأساً أو قارورة ، فإن بوسع كاتب القصة القصيرة أيضاً أن يكون عمله هو وسيلته إلى ذلك ، على الأقل ، أنت لا تملك غيرها . وإذا تيسر للكتابة أن تكون فى الجانب الأساسى منها ، مشروعاً فى ذلك الاتجاه ، فإن قصصك ـ تجاربك هى خبرة تضاف من قصة إلى أخرى . والراوى الذى يحكى ـ أو يرى ـ القصة العاشرة ، ليس نفس الراوى الذى حكاها ـ أو رآها ـ للمرة الأولى . هل يمكن لنا أن نذهب به للمواجهة مع امرأة لا تخجل ، مثلاً لنرى إن كان قد وصل إلى سن البلوغ أم لا . هل يقول شيئاً ، هل يفعل شيئاً ، هل يغرق إذا نزل النهر ؟ وما يقول ؟ يغرق فى دعة أم يصيح (الحقونى) ؟ ! ترى ماذا يكون رد فعلك تجاه أى من المواقف ، وهل تكون لديه أصلاً ، عبر تلك القصص ، ردود فعل ؟ كيف يصيح فى وسعك أن تقول وأنت مطمئن (كان الرجل حزيناً) شرط أن تكفى هذه العبارة وحدها ودون أى استطراد بالإجابة على كيف عرفت أنه حزين وبأى قدر وعلى أى صورة يبدو ؟

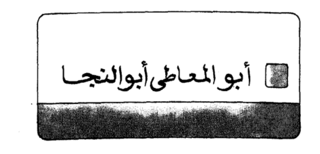
وكانت الظروف العامة مواتية بدورها للانصراف إلى شىء أو إلى لا شىء . وعلى هذا الأساس شرعت فى كتابة عدد أكبر من الصفحات ، بدأ ذلك مع نهاية عام ١٩٧٢ .

فى أواخر ١٩٧٣ حصلت على منحة تفرغ لمدة سنة ، وفى الاستمارة ادعيت أننى أكتب رواية ولم أفعل شيئاً ذا قيمة خلال ذلك العام . ولكن أصبح معروفاً أننى أكتب رواية ، لأن ما معنى أن تكتب عدداً كبيراً من الصفحات ؟ ! ومضت سنوات ، وبدأت الصفحات تأخذ ذلك المنحى فعلاً . كان الأسهل أن تقول : «ما الذى يمكننى فعله لقد أصبح واضحاً لدى أن كتابة رواية عمل صعب جداً» . ولكننى لم أفقد هدفى ، وإدراكى أنها محاولة للاستنطاق . أو لرفع الغطاء ، دون قسر ، ودون ما أمل كبير فى أية نتائج . قلت إن الدنيا على الأقل سوف تتسع وقد يمكنك أن تختبر أو تستفيد بما أفدت ، أن تحكى عن تلك الأشياء التى أردت أن تحكيها دائماً دون أن تعرف كيف ؟ كانت هناك مجموعة من المبادئ الفنية التى آمنت بها والتى أغلقت بعض الأشياء دون أشياء أخرى كثيرة منها . أردت أن أفتح باباً . حينئذ يمكنك أن تعاود القصة القصيرة وقد اتسع المدى شيئاً . وليس شرطاً أن يجعلك ذلك تكتبها على نحو أفضل أو بصورة ملائمة ، وربما عاد المرء إلى صورة يرثى لها . ولكن الشىء المؤكد أن المدقق سوف يجد شيئاً قد اختلف .

لقد ركزت على ذلك حتى أوضح (وقد كتبت رواية) أننى لم أشأ أبداً أن أكتب رواية بل إننى لا أعرف من هو الذى الذى جعلنى أحس دائماً بأن كلمة روائى هى كلمة ثقيلة الظل على قلبى . والمدهش فى هذه الكلمة إنك مهما قلبت فيها لن تجدها مقبولة أبداً وهى فى هذا الوقت بالتحديد إذا لم تكن مقرونة بلقب «الكبير» فإنها تضعك فى قلب مهزلة ، وإذا قرنت بلقب الكبير أصبحت أنت المهزلة . وهذا شىء غريب فعلاً .

١٣ ـ الحقيقة أن الحديث عن المستقبل أمرٌ صعب ، خصوصاً وأن مستقبل هذا النوع الأدبى أو ذاك ، مرتبط بمستقبل العديد من المسائل الأخرى .

هناك من ناحية تلك المحاولات القليلة الجادة وهى ـ بسبب من رداءة الطقس ـ غير ذات تأثير وهناك بالطبع الكثير من الكتابات الأخرى المنشورة ، وهى كتابات تثير العديد من الاحتمالات ، ولكنها فى أغلبها احتمالات لا تتعلق بالمستقبل .



١ ـ من أهم كتاب القصة القصيرة الذين قرأت لهم قبل أن أمارس كتابة القصة الأساتذة محمود تيمور، إبراهيم المازنى ، يحيى حقى ، نجيب محفوظ، محمود البدوى، يوسف جوهر ، سعد مكاوى ، عبد الرحمن الخميسى . ومن غير العرب : جى دى موباسان، أنطون تشيكوف . وقد يكون من المناسب هنا أن أشير إلى أننى فى طفولتى المتأخرة حفظت القرآن الكريم ، وقرأت الطبعة الشعبية من ألف ليلة وليلة ، وبعض أجزاء من سيرة الظاهر بيبرس، وفيما بعد العديد من روايات الجيب التى كان يترجمها عمر عبد العزيز أمين

• • •

٢ ـ نشأت فى بيئة ثقافية لا تعطى اهتماما للقصة القصيرة ففى معهد الزقازيق الدينى الذى قضيت فيه مرحلة الدراسة الابتدائية وجزءا من المرحلة الثانوية كان الاهتمام كله مركزا على الشعر سواء على مستوى الدراسة أو على مستوى الاحتفالات التى يقيمها المعهد فى المناسبات الدينية أو الوطنية ، ففى هذه الاحتفالات التى كان يحضرها مدير الاقليم كانت الأضواء تسلط على الطلاب الذين يجيدون تأليف القصائد فى تلك المناسبات ، وحين نشرت أول قصة قصيرة لى فى مجلة الرسالة فى ذلك الوقت شعرت بنوع من رد الاعتبار أمام تجاهل هذه البيئة لما كنت أظنه مواهبى ، كنت أقرأ القصص القصيرة العربية والمترجمة التى تنشر فى آخر مجلة الرسالة وفى غيرها من المجلات ، وكانت معظم القصص المترجمة عن الأدب الروسى ، وقتها كنت أشعر أن هذا هو ما أود أن أفعله ، فهذه القصص تتحدث عن أشياء بسيطة فى حياة أناس بسطاء ، بطريقة أتوهم أننى أقدر عليها تماما أما الشعر كما كنت أفهمه فى هذا الوقت وفى هذه البيئة فقد كان لايتحدث أو لاينبغى له أن يتحدث إلا عن الموضوعات الجليلة والمهمة مثل المولد النبوى ، والهجرة الشريفة والاستقلال الوطنى والدستور ... الخ .

وهكذا بدأت تجاربى الأولى مع القصة القصيرة قراءة وكتابة ، دون توجيه أو رعاية من أحد سوى ما يمثله نشر الأستاذ الزيات لما أرسله من القصص من تشجيع معنوى هائل ، لذلك كان من الطبيعى ألا أفكر فى جمع قصص هذه المرحلة فى كتاب ، لقد أدركت بعد فترة أن هذه القصص ينبغى أن تبقى جزء من تاريخ المحاولات الأولى ، وتأكد هذا الإدراك بعد انتقالى الى القاهرة لاستكمال دراستى فى كلية دار العلوم ، وبدأت أتعرف على جوانب من الحياة الأدبية من خلال ترددى على مقهى الكمال فى الجيزة حيث كانت تلتقى فى ندوة شبه يومية نخبة من الأساتذة مثل المرحوم الناقد أنور المعداوى والدكتور عبد القادر القط والدكتور محمد مندور والأستاذ نعمان عاشور وزكريا الحجاوى وغيرهم ، وفى إطار هذه الندوة تعرفت على الكثيرين من رفاق جيلى ، رجاء النقاش ، غالب هلسا ، عبد المحسن طه بدر ، محمود السعدنى ، وحيد النقاش ، بهاء طاهر ، وقبل ذلك كنت قد التقيت بالعديد من رفاق هذه الندوة عبد الجليل حسن ، سليمان فياض ، فاروق شوشة .... المهم أن لقائى وتعرفى بهذه المجموعة كان يحقق بداية مرحلة النقد والتوجيه والرعاية ، وهو الدور الذى كانت تقوم به مثل هذه الندوات من خلال الحوار والمناقشة ، ويكفى أن أذكر أن قصص مجموعتى الأولى «فتاة فى المدينة» ساهم فى اختيارها للنشر مجموعة من أصدقاء هذه الندوة ، وكتب مقدمتها أستاذى وصديقى الناقد الكبير أنور المعداوى .

• • • •

٣ ـ نعم ، أهتم بقراءة ما يكتب عن تأصيل هذا الفن القصصى وبخاصة فى أدبنا العربى ، وأشير بالتقدير إلى محاولات الأستاذ يوسف الشارونى فى هذا الاتجاه كما أعنى بما يكتبه كبار كتاب القصة القصيرة عن تجاربهم فى كتابتها ومعاناتهم من أجل الوصول إلى أسلوبهم الخاص وطريقتهم فى بناء القصة ، وأيضا ما يكتبه النقاد من تنظير لهذا الفن القصصى .

• • • •

٤ ـ هناك تجارب لا يمكن أن تكتب إلا فى إطار القصة القصيرة ، وهناك تجارب لا يمكن أن يتسع لها إلا إطار الرواية ، هذا من الناحية الشكلية البحتة ، على أن العامل الحاسم هو أن يكون الكاتب كاتب قصة قصيرة أصلا أو كاتب رواية ، وقد يكون كاتبا للشكلين معا .

لست أريد أن أتحدث فيما لا أعرف ، لكن دعنى أزعم أننى أتصور أحيانا أن كاتب القصة القصيرة المتميز، يملك قدرة خاصة أوربما مزاجا خاصا يقوده إلى التقاط أو صناعة المواقف الجزئية التى ما إن تتتابع فى ترتيب معين أو تتشكل فى صيغة خاصة حتى توحى بسرها أو بقانون هذه الجزئيات ، ما كان لعين أن تراه ، وهذه الجزئيات متناثرة كالهباء فى عشرات الوقائع والتفاصيل . إن هذه القدرة الخاصة، بالإضافة إلى طبيعة الموضوع هى التى تأتى بكاتب القصة القصيرة ليلتقط من هذا الهباء ما يبنى منه أشكالا تغص بالدلالات ، وتحرك العقل والنفس ، وتعطى للحياة معانى وألوانا بلا حدود وبلا توقف .

أحيانا كنت أتصور أن لكل كاتب تجاربه الأثيرة وموضوعاته المفضلة التى يرشحها له تاريخه النفسى الغائر فى طفولته ، وأن كل كاتب يناديه موضوعه بقدر ماتناديه طريقته وأسلوبه. وأتساءل الآن فى ضوء سؤالك : هل هناك علاقة خاصة تجعل الكاتب يختار من بين هذه الموضوعات ما يناسب طريقته وأسلوبه ، أم أن الأمرين كليهما ـ الموضوع والطريقة ـ رغم ما بينهما من علاقة يخضعان لنمو الكاتب وتطوره فى المستقبل بقدر ما يتأثران بماضيه ؟ !

أما مسألة إمكانية النشر فهى قد تفسر أن يبدأ الكاتب بالقصة القصيرة ، ولكن ماذا يفسر الاستمرار فيها ؟ !

على أن القصة القصيرة الجيدة تملك إغراءات هائلة فهى تبدو وكأنها تتحدى كاتبها ، فهى على صغر حجمها النسبى تملك بعض خصائص الشعر الغنائى والدراما معا تجمع بين العادى وغير العادى ، بين القدرة على مخاطبة الصفوة والكثرة ، وهى أيضا تتحدى قارئها حين تكشف له عن الإمكانات الهائلة والمعانى الكبيرة والطاقات الكامنة فى جزئيات الواقع التى تمر به كل يوم دون أن يلتفت إلى ماوراءها من معانى وأسرار .

٥ ـ إذا صح فهمى لهذا السؤال فهو عما كنا نسميه بالمضمون فى الأدب وهو فى جملته عن دوافع الأدب وغاياته وبخاصة فى إطار القصة القصيرة . وأهداف الأدب ودوافعه فى جملتها لا تختلف بين شكل أدبى وآخر . ولكن لكل شكل أدبى إمكانات خاصة تبرز بصورة أفضل بعض جوانب الخبرة الإنسانية . ولست أدرى كيف أجيب على سؤال كهذا إلا بأن أحيل السائل إلى ما كتبت يستنبط منه مايشاء أو مايكون هذا الأدب قد نجح فى إثارته أو توصيله . ذلك أن الحديث عما كنت أريد توصيله هو عن النوايا التى لا أعرف إلى أى مدى تحققت . ومن المعروف أن كل نص أدبى يحمل رسالتين . رسالة مباشرة تتصل بجملة الدوافع والغايات التى جعلت هذا الكاتب يكتب هذه القصة بعينها فى هذا الوقت دون

غيره ، ورسالة غير مباشرة تنبع من كل النص الأدبى ، وكثيرا ماتكون الرسالة غير المباشرة أخطر ، ذلك أنها تتجاوز هموم الكاتب المرحلية ، وتنبع من مدى صدقه الشامل ورؤيته العميقة الغائرة للتجربة الإنسانية ككل، بما فيها دوافعه الوقتية للكتابة ، على أننى لا أريد أن أبدو كمن يتهرب من الإجابة على هذا السؤال الهام ، لما كتبته فى السنوات الماضية كان يحمل بصدق وأمانة رؤيتى للتجربة الإنسانية فى حياتى وحياة مواطنى وفى العالم من حولنا.وإذا أردت أن أحدد ملامح هذه الرؤية ، فهى رؤية نامية لأنها تحاول بقدر ماتستطيع أن تبقى فى حوار مع كل مصادر المعرفة التى تتاح لها .

وهى رؤية تملك بعض القناعات التى توجهها ، ولأنها تدرك أنه بدون هذه القناعات لن تملك القدرة على اتخاذ القرار أو الموقف أو الفعل أو الكتابة ولكنها مستعدة لتعديل هذه القناعات أمام أى خبرة جديدة مؤثرة ، وتقبل المخاطرة بإعادة البناء الكلى لهذه القناعات مهما كان ذلك شاقا أو مؤلما،وتدرك أن هذا جزء أساسى من معنى الحرية التى تطالب بها لنفسها وللآخرين .

إنه لا يجدى كثيرا أن أقول لك أننى كنت فى كل قصصى أتحدث عن مشكلات العدالة والحرية والانتماء ... الخ . لأنه سيبقى من المهم أن تعرف أنت أو غيرك كيف كان هذا الحديث ؟ من أى زاوية وفى أى موقف وبأى وسيلة فنية . فالدنيا كلها تتحدث عن الحرية منذ سقراط والمهم كيف نتحدث عنها الآن وبلغة الفن ؟ وهذا ما يمكن أن يفيد فيه العودة إلى النص لمواجهته وليس كلام صاحبه عنه !

وبالنسبة لقارئى فأنا لا أتمثله أمامى وأنا أكتب لتجيئ كتابتى على مقاسه . قارئى هو «الآخر» الذى لا يكتمل وجودى بدونه،وهو معى قبل الكتابة وأثنائها وبعدها بطريقة غير محددة ، وأنا دائماً فى حاجة إليه لأفهم معنى ما فعلت أو ليكتمل معناه ، قارئى لا ينتمى إلى طبقة معينة أو جنس أو دين أو وطن . مع أننى فى أوقات معينة وفى إطار أزمات معينة قد أكتب إلى قارىء محدد . ولكن هذا لا يؤثر على القضية الأساسية وهى أن قارئى هو أساسا الشخص الذى قد يتفق أو يختلف مع ما أكتب ولكنه يشعر دائما ويحرص على أن يكون طرفا فى حوار مع ما أكتب ، لأنه يشعر أنه ينمو مع الخبرة التى تقدمها أعمالى وأنه قادر على أن ينمى هذه الخبرة من خلال الحوار معها أو حولها .

ربما لا أرى قارئى ولا أعرفه ولكنى أثق فى وجوده على نحو غيبى ، ولو شككت لحظة فى وجوده لما قدرت على أن أكتب حرفا ، وأنا لا أخاف قارئى ولا أتملقه ولا أخشه ، إننى أقف أمامه عاريا صادقا حارا أمينا ، متحررا من الرغبة والرهبة ، من قيود الصداقة والمحبة والكراهية وحتى الحاجة إلى قارئ .

• • • •

٦ ــ ليس هناك زمن نمطى أو قياسى لكتابة قصة قصيرة واحدة ، أحيانا أكتبها فى جلسة أو جلستين وأحيانا فى أيام وأحيانا فى شهر،علما بأننى لا أجلس لكتابة القصة إلا إذا كانت شبه متكاملة فى رأسى .

طبعا أواجه فى أحيان كثيرة صعوبات متعددة بعضها ينبع من ظروف الحياة اليومية ، التى كثيرا ما تحول بينك وبين الكتابة لفترة تفقد فيها لحظة الحماس التى تجعل مشروع الكتابة ممكنا ، على أن ألعن الصعوبات هو ما ينبع من الحالة الفعلية أو النفسية ، ففى بعض الأحيان يلوح أن كل شئ مناسب . الظروف والوقت ودوافع الكتابة وغاياتها ، ومع ذلك فعقل الكاتب يخذله،يعجز عن أن يقدم له الصيغة المناسبة لإنجاح المشروع . القدرة الوحيدة التى تبقى للعقل هى قدرته على إدراك أن جميع الصيغ المقترحة للعمل غير مناسبة ، وتلك هى مصيبة المصائب .

• • • •

٧ ــ هناك بالقطع مثل هذه العناصر الحرفية التى تسعف عند الكتابة ، لكنى لا أعرف على وجه الدقة الطريقة التى تكونت بها أو تعمل بها ، لأن مقتضى وجودها على النحو الوارد فى السؤال يعنى أن تكون كتابة القصة رقم مائة أيسر من القصة رقم ١٠ أو ٢٠.لكن الواقع غير ذلك رغم اعترافى بوجود مثل هذه العناصر الحرفية ، ولو طلبت منى أن أؤلف كتابا عن هذه العناصر لما فلحت فى ذلك ، رغم شعورى القوى بوجودها ، فكل قصة جديدة تشكل لى تحديا جديدا وكأننى أكتب لأول مرة .

قصارى ما أستطيع أن أوضح به هذه المسألة الغامضة هو أن أعترف بأننى لا أملك القدرة على استخدام هذه العناصر بشكل إيجابى أو إرادى ، بمعنى أننى أشعر شعورا قويا بالحاجة إلى كتابة قصة ، فالفكرة أو الشعور أو الصور تتململ فى داخلى وتتحرك لكنى لا أستطيع توظيف هذه الخبرة الحرفية بشكل إرادى لتدبير صيغة قصصية ملائمة لهذا الذى أشعر به ، الصيغة الملائمة التى يمكن أن أصيح بعدها : «الله ! هذا ما كنت أبحث عنه» هذه الصيغة يبدو أنها تجيىء فى أفضل حالاتها كمنحة ، وآنذاك فقط تعمل هذه الحرفيات بشكل آلى لتهذيب هذه الصيغة وجعلها أكثر نقاء وجمالا ، تحذف هنا أو تضيف هناك ، تستخدم كل الخبرات الماضية فى النقد والتحسين ولكنها أبدا لا تخلق الصيغة الملائمة فى وجودها الأول ، أو هذا على الأقل ما أشعر به ، والله أعلم .

• • • •

٨ ــ الخبرة الإنسانية بكل جوانبها الاجتماعية والنفسية والفكرية مترابطة وشاملة وكلية ، هذه مسألة أولية لابد من التأكيد عليها ، وفى كل قصة قصيرة يلوح أن الكاتب يركز لسبب ما على جانب من جوانب هذه الخبرة ، ولعل الأمر يتصل بما ألمحنا إليه فى فقرة سابقة (بالهدف المباشر والأهداف غير المباشرة للقصة) فأحيانا يكون الجانب الاجتماعى فى القصة هو ما يهدف الكاتب إلى إبرازه لأنه المحور الذى تتحرك عليه عناصر القصة أو العامل الحاسم فى تطور أحداثها وشخصياتها ، وسوف نجد فى هذه الحالة أن الأضواء المنبثقة من كل عناصر القصة تخدم هذا الجانب بشكل صادق وتلقائى ونابع من ضرورات البناء النامى فى القصة ، وهذا لا يسمى إغفالا للجوانب الأخرى النفسية أو الفكرية فى الخبرة ، فهى موجودة فى حدودها فالكاتب لا يكتب قصة كل شئ ، والشئ نفسه يمكن أن يقال لو ركز الكاتب على الجانب النفسى أو الفكرى للخبرة ، فسوف تنسحب الأضواء على هذه الجوانب ، وقد يبقى الجانب الاجتماعى آنذاك فى الظل ، ليس لعدم أهميته فى القصة أو خارجها أو بقصد إغفاله بل لأن القدر المحدد الذى برز منه فى التجربة هو القدر الملائم لصدق التجربة وجمالياتها وفنيتها فى هذه القصة ، المسألة إذن ليست محكومة بأهمية الجانب الاجتماعى فى ذاته أو فى الخارج أو بأهمية أى جانب آخر ، بل محكومة بخصوصية التجربة التى يقدمها الكاتب ، وبمدى صدقه ووعيه الشامل بدور كل جانب فى القصة ــ اجتماعيا أو نفسيا أو فكريا ــ فى تحريك الأحداث وتطوير النمو بحيث يبرز كل عنصر بالقدر الذى يحقق للعمل الفنى توازنه الخاص وجماله وإقناعه ومهما نقل عن علاقة الأدب بالواقع فإن للعمل الأدبى وجوده الخاص المستقل نوعا ما ، بحيث أن الأشياء فيه تستمد أهميتها من علاقاتها فى داخله وبهدفه النهائى المباشر والغير مباشر .

٩ ــ مرة أخرى أذكر وحدة التجربة الإنسانية وشمولها وتكاملها سواء فى داخل القصة أو خارجها . وتقسيم القصة إلى أحداث وشخصيات ولغة ، هذه كلها أمور نظرية وشكلية ، فالأحداث مهما تكن صورتها تصنع الشخصية ومهما يكن مفهومها كما أن الشخصية بدورها تصنع الأحداث ، وهما دائما معا يتبادلان التأثير والتأثر ، وكلاهما يفسر الآخر،واللغة هى نتاج وصانعة التفاعل بين الحدث والشخصية ، وفى الواقع إننى أهتم بالقصة ككل وفى حدود الأهداف المباشرة ، فأكتب القصة لأعبر عن شئ أو لأمسك بشئ يتململ فى داخلى ويعجزنى أن أتعرف عليه قبل أن أصنعه فى شراك الصيغة القصصية الملائمة ، أو لأجسد شيئا هلاميا يفتقر إلى التجسيد ليكتسب معنى وليصبح أداة اتصال وتفاهم مع الآخرين أو عامل إثارة أوبناء أو هدم ... كما قلنا تتعدد الدوافع وتتنوع ، المهم هناك شئ يدفع للكتابة ومهما تكن درجة جنوحه أو غموضه ، وغالبا مايتجه بناء القصة

ومداخلها لخدمة إبراز هذا الشئ بأفضل صورة ممكنة ، وقد تحتاج أفضل صورة ممكنة إلى التركيز على الحدث أو الدخول عن طريق أو إلى التركيز على الشخصية وابرازها على حساب الحدث أو التركيز على اللغة ، وقد يحتاج الأمر إلى تحقيق درجة عالية من التوازن فى الاهتمام بكل هذه العناصر وطرق تقديمها . ليست هناك قاعدة مطلقة فى هذا الموضوع ، المهم أننى أتعامل مع القصة ككل متطلعا إلى أهداف تبدو لى لحظة كتابتها هامة ومقنعة وقد أفاجأ بعد إتمام عملية الكتابة والتواصل مع القارئ بأن القصة قد تجاوزت ما كنت أظنه أهدافى أو أهدافها .

١٠ ـ هذا يتوقف على نظرتنا للحدث وماذا نريد منه ؟ هل نستخدمه فى إطار التجريد والرمز أم فى إطار الواقع والنسبى ؟ وعلى هذا الأساس فإذا كان تحديد الزمان والمكان له دلالة بالنسبة للحدث ، يفسره أو يضيف إليه أو يثريه أو يعمقه فإن التحديد يكون لازما وبالعكس .

١١ ـ نعم أرى فيما أنجزت مراحل تطور ، وأرى أنه من المناسب فى البداية أن أشير إلى أن تطور الكتابة عندى جزء لا يتجزأ من تطورى كفرد وتطور فهمى وخبرتى بقصة التطور فى الحياة والمجتمع والوجود من حولى دون دخول فى متاهات معنى التطور واتجاهاته ومعاييره ، سواء فى مستوى حياة الفرد أو المجتمع أو الإنسانية . يكفى هنا أن أشير بإيجاز إلى ما أعتقد أنه اتجاهات هذا التطور فى كتابتى للقصة القصيرة .

أعتقد أننى تطورت فى كتابتى للقصة من الميل إلى تحديد المشكلات وملامح الشخصيات ومحاولة الإمساك بعنق النتائج إلى الاكتفاء بإلقاء الضوء من بعيد على شخصيات تتحرك فى حرية أكبر وبدرجة من الاستقلال والموضوعية تتبع قوانينها الخاصة بما يتيح فرصة أفضل للقارئ للوصول إلى أى نتيجة يراها وللقيام بدور أكثر فعالية فى تفسير القصة والاستجابة لها .

أعتقد أننى فيما أكتب أصبحت أبدو أكثر رغبة فى فهم أفضل للإنسان ، والشعور بحقيقة أعماقه وأوضاعه الإنسانية . وأقل رغبة فى إصدار الأحكام الأخلاقية على الشخصيات سواء بهدف تمجيدها أو إدانتها .

أعتقد أننى أصبحت أقل حرصا على كسب القارئ أو جذبه لما أعتقد أنه رؤيتى أو وجهة نظرى ، وأكثر ميلا لإثارة فعاليته لممارسة حريته من خلال تفاعله مع ما أقدمه له من رؤية أو تجربة .

اتجهت إلى استخدام صيغ فنية من التراث لمواجهة الحاضر أحيانا ، كما تطورت فى بعض قصصى إلى استخدام لغة الحلم ورموزه ، وتوقفت طويلا أمام اللحظة التى تفصل بين الحلم واليقظة لأنفذ إلى عالم النفس وعالم الشهادة معا .

بعد رحلة من تتبع صراع المتناقضات داخل المجتمع بين الفرد والجماعة أصبحت أوجه عناية أكبر لمتابعة انعكاس هذا الصراع على قوى الإنسان النفسية والروحية وعلى الصراع فى داخله .

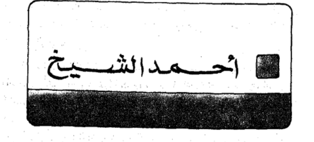
١٢ ـ لم أنصرف عن كتابة القصة القصيرة ، مع أننى أكتب الرواية ، وبين حين وآخر بعض المقالات النقدية ولكنى أسجل أننى لم أكتب منذ أكثر من عام أى شئ لا قصة قصيرة ولا طويلة ، ولست أعرف السبب الحقيقى وراء هذه الحالة التى تحزننى إلى جوار أشياء كثيرة لا محل لذكرها .

• • • •

١٣ ـ مستقبل القصة القصيرة جزء من مستقبل الأدب المكتوب والمقروء .

وأعتقد أن الأدب سيبقى وينمو لأن الأمر يتصل بالحاجات النفسية والفكرية والروحية العميقة التى يلبيها هذا الأدب للإنسان . وبطبيعة الحال فإن ما تحدثه الثورة التكنولوجية فى مجالات الاتصال من تأثيرات بعيدة المدى فى شكل وطبيعة ومحتوى هذا الأدب نتيجة للأدوات الجديدة التى تقوم بتوصيله واتساع قاعدة الجمهور الذى يستقبله ... هذا كله يجعل من الصعب التنبؤ بالصورة التى يمكن أن يتطور إليها فن القصة القصيرة من خلال هذه الوسائل لكننى أعتقد أن القصة القصيرة المكتوبة فى كتاب أو مجلة ستبقى كجزيرة يلجأ إليها أولئك الذين يشعرون بأن هناك أشياء لا يقدر على التعبير عنها سوى قلم الكاتب المتفرد للقارئ المتوحد ولو فى هذه الجزيرة .

• • • •



فى مسوداتى القديمة قصة قصيرة كتبتها قبل أن أقرأ تعريفا دقيقا لفن القصة . كنت فى بداية الدراسة الثانوية . حصيلتى هى تلك النصوص المدرسية المتاحة . لا أتذكر منها سوى مقتطفات من كتابات المنفلوطى أو خطب مصطفى كامل أو بعض العبارات الوطنية لأحمد عرابى . ربما كنت فى السادسة عشرة . مجردا من إمكانية الحصول على كتاب غير الكتب المدرسية . لعلنى قرأت نصا وتاه من ذاكرتى . لكننى عندما كتبت لم أكن أعرف هوية ما أكتب . كنت مغرما بحفظ الشعر المتاح ، وولوعا بالإنشاء ، يجذبنى الجرس الناعم المهموس فى أشعار إيليا أبو ماضى وكتابات طه حسين . أشتعل حماسا مع الشابى وحافظ وشوقى فى قصائدهم الوطنية . كان تكوينا ثقافيا متواضعا . لم أجد تشجيعا من أحد فتركت الأمر تماما حتى التقيت بصديق أثناء فترة تجنيدى . كنت أحرر مجلة حائط بمجهود شخصى . وفى كل عدد قصة وزجل وشعر وملاحظات . قرأ لى محفوظ عبد الرحمن وبدأت علاقتى به . أصدقكم القول هو الوحيد الذى عرفنى بقدراتى . بعد فترة التجنيد كنت التقى به فى دار الهلال . شجعنى على الكتابة . قدم لى كشوفا بأسماء كتاب لم أسمع عنهم ، ومنه عرفت بمسابقة نادى القصة . وكان ذلك فى ٦٢ / ١٩٦٣ . تقدمت بقصة وفزت بجائزة . لكننى أدركت على نحو غامض أن الطريق طويل . وأن الجهد المطلوب أكثر بكثير من مجرد الفوز بجائزة أو حتى كتابة قصة فى سن مبكر . خرجت كتابات شيطانى استرجعها أحيانا وأندهش وأشعر بشيء من الرضا ويتأكد لدى أحيانا أننى لم أضل الطريق . قرأت تشيكوف ويوسف إدريس ونجيب محفوظ والبدوى والشارونى وعشرات من كتاب جيلى . وتوقفت كثيرا عند يحيى حقى . وبدأت النشر فى ١٩٦٦ على استحياء .

٢ ـ أخشى أن أقول إنه استعداد . ذلك أننى أدرك أن الأمر أصبح الآن أكثر وأعمق بكثير من مجرد استعداد فطرى . لقد تعقد فن القصة القصيرة . أصبح الإبداع مزيجا من دراسة واستقراء وثقافة ووعى بالعالم المعاش واستلهام واستشراق وصدق وموهبة قادرة على صياغة الكل فى شكل أدبى له مواصفاته الثابتة والمتغيرة بالإضافات والمغامرة فى نفس الوقت . أما كيف بدأت تجاربى الأولى فقد ذكرت البداية العفوية التى لا أعتد بها ، ثم مرحلة التخطيط الحقيقى من ٦٣ إلى ٦٩ تقريبا حيث أصدرت أول مجموعة فى أواخر ١٩٧٠ .

٣ ـ كان من الضرورى أن أقرأ الكثير عن فن القصة القصيرة . هناك عشرات الكتب التى تناقش الموضوع من زوايا مختلفة ووجهات نظر متباينة . اجتهادات وبحوث أكاديمية خالصة وتحليلات . ابتداء من البداية أو المقدمة والحدث ولحظة

التنوير والنهاية حتى الدراسات النقدية لجورج لوكاتش وهاوزر مرورا بيحيى حقى وعبد المحسن طه بدر وصلاح فضل ورشاد رشدى واجتهادات الشكل البنائى وغيره . لكننى أخلص إلى أنه ليس بالنقد المدروس يبدع الأدباء . فالفن مغامرة حرة أولا . وممارسةٌ محكومة بالقواعد ثانيا . الحرية هى الأساس والتقنين ضرورى . لكن لاينبغى له أن يقف عقبة ليحجب الوهج الخلاق ويحدد لها مقياس السرعة .

٤ ـ أحيانا أجلس وسط مجموعة من البشر وأتابع السماع إلى حوارهم . قد أشاركهم أو أكتفى بالسماع . لكننى ألاحظ أن الكثير من العبارات التى تقال لاتضيف جديدا . أتمنى أن يختصر البشر كلامهم . أن يكون حوارهم مركزا . وكثيرا ماأقول لنفسى إن القصة القصيرة فن رائع لايعرفه الكثير من الناس . ولو عرفوه اختفت الثرثرة . وألوم نفسى لأننى أدين الناس وأتذكر ثرثرتى فى بعض الأحيان . لكننى بصدق أزعم أننى أجاهد فى حوارى مع الآخرين أن أكون مختصرا قدر الإمكان هل يعنى هذا أننى أحاول أن أجعل من حياتى نفسها قصة قصيرة أم أن تكوينى النفسى يرتاح أكثر فى إطار القصة القصيرة ؟ !

٥ ـ القصة عندى محاولة للتواصل مع الآخرين . ويأتى التواصل عندما يكون هناك شىء مشترك ، حلم أو ألم أو توق أو دهشة مشتركة . والقارىء عندى هو الإنسان المعاصر الذى يشاركنى الأرض والعصر والمناخ . قارئى كما أتمثله يملك الحساسية والوعى والقدرة على استخلاص المعانى التى أدور حولها فى كتاباتى . إننى أشعر به يتنفس بينما أكتب له ، إنه يشاركنى على نحو غامض فى اختيار الموضوعات وترتيب الأحداث وصياغة العبارات ، إنه الجزء الآخر منى أينما كان وحيثما كان .

٦ ـ عن الزمن الذى تستغرقه كتابة القصة ، يختلف الأمر من عمل إلى آخر . لكنه لايزيد متوسط ما أكتبه بشكل عام عن أربع قصص فى العام أشعر أنه إنتاج قليل . لايعبر عن قدرتى على الإبداع ، تلك القدرة المبددة بين الانشغال بهموم الحياة اليومية والإحباط الناتج عن عدم الجدوى من المناخ الثقافى الذى يعانى منه كل كاتب صادق . وأشعر بان قدرتى الحقيقية على الكتابة تتجاوز ماأقوم بانجازه فعلا بسبب المعوقات الحياتية والمناخ المحبط الذى لايشجع على الاستمرار فى العطاء .

٧ ـ لا ، كل قصة عندى هى كائن حى مستقل عنى تماما . لها بصماتها وطباعها الخاصة ، القصة عندى تكتب نفسها ، أمنع نفسى من التدخل أو طرح الأفكار الحرفية . إننى أدخل حالة الإبداع تاركاً عقلى الناقد . وعندما أنتهى استدعيه ليقرأ معى ويساعدنى على التعديل والنقد ووضع اللمسات الأخيرة .

٨ ـ لايكتب الكاتب الحقيق من فراغ ، الكتابة دور ورسالة وتعبير عن زمان ومكان ، والكاتب يتأثر بواقع المجتمع مهما أدعى عدم الاهتمام أو الالتزام . حتى أصحاب فكرة الفن للفن ينطلقون من نفس هذا الواقع . فهم لايكتبون من فراغ . ولذلك ستجد فى أعمالى الكثير الذى يناقش الأوضاع الاجتماعية . لكننى لا أميل إلى «لوى أعناق» الأحداث الفنية قسرا لأخرج بمقولة أو مغزى مسبق فتلك رسالة يقوم بها رجال الفكر والسياسة وعلماء الاجتماع وأننى اكتفى بالصدق وأعبر عن رؤيتى وألوم نفسى إذا قلت عبارة مباشرة ، تخرج النص عن طبيعته الفنية وتدخله فى مدار الترويج لأفكار قد أؤمن بها لكننى أجاهد لتوصيلها بأدوات الفن نفسه .

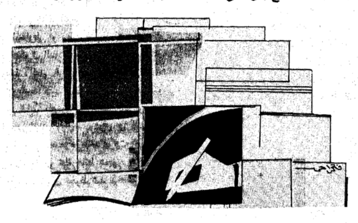
٩ ـ يلعب الزمان والمكان دورا مهما فى بعض القصص بحيث يكون الميدان أو الشارع أو البيت جزءا من البناء الفنى ، ويشيع جوا مختلفا فى كل حالة ، لكن فى قصص الشخصيات المأزومة التى تسيطر عليها الحالة النفسية لايكون الأمر بهذا القدر من الأهمية ، وعلى أى حال فالقصة نسيج عضوى تتشابك فيه العناصر لتخرج به خيا موحيا أو ميتا باردا ، وهذا يتوقف على قدرات كل كاتب .

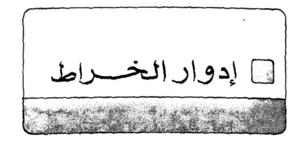
١٠ ـ مدخل القصة بالنسبة لى هو المقياس الحقيقى لإمكانية النجاح أو الفشل فى إنجازها بمعنى أنه من الممكن فى حالة العجز عن اختيار المدخل المناسب للموضوع أن تضيع القصة نفسها . إنها البداية أو بذرة الخصوبة الأولى التى أنطلق منها فى محاولة استكمال ملامح الكائن الحى ، ومهما كان الأمر فى قصة الأشخاص أو الأحداث فإن البداية الموفقة تعنى قصة موفقة ، مدخل القصة هو المشهد الشامل عن بعد لمدينة أو قرية ، قد تستخف ظلها أو تستسخفه ، أما مسألة الاهتمام بقصة الحدث أو الشخصية فالمسألة تخضع إلى طبيعة العمل نفسه ، وإن كنت أرى أن شخصيات القصة القصيرة بمعناها الفنى الناضج فى حاجة إلى جهود المبدعين المتميزين .

١١ ـ كانت مرحلة البدايات كما ذكرت متواضعة ، تعبر عن قلق غير واع بطبيعة الفن نفسه ، فيها الكثير من العفوية والحدة فى التعبير ، أكتب القصة وكأننى أناقش كل قضايا العالم ، لكننى بعد أن استكملت أدواتى أدركت أهمية الهدوء والعبارة الهامسة التى تسرى فى المشاعر ، الجزء الناعم الذى يعطى انطباعا شائعا وينقل حالة القلق أو الألم ، والصدق الفنى الذى يبدو قاسيا وعنيفا برغم بساطته . لكن الأمر لم يتوقف عند هذا الحد ، فهناك طبيعة البناء المفتت الذى يتطلب جهدا من التلقى ، تعبيرا عن واقع يطمح فى التخطى ويستشرف المستقبل الأفضل .

١٢ ـ سوف تبقى القصة القصيرة رسالتى وهمى الأولى ، حتى عندما كتبت رواية الناس فى كفر عسكر التى نشر جزءها الأول فقط ومازال فى مكتبى جزآن يكملانها ، حتى فى هذه الرواية كنت أستخدم تكنيك القصة القصيرة وأدواتها . ومن هنا كان عسرها فى التلقى موازيا لبساطتها المفرطة فى اللغة وطبيعة الموضوع الذى عبرت عنه ، لذلك فأنا كاتب قصة قصيرة حتى ولو أصدرت فى المستقبل عشرات الروايات .

١٣ ـ القصة القصيرة هى لغة المستقبل ، سوف تتجدد وتزدهر وسوف تبقى واحدة من أهم الفنون فى شرقنا العربى برغم كل العقبات ، وقديما فى الستينيات كنا تطمح إلى أن تصبح الكتابات المصرية قفزة على مستوى الإبداع العالمى فى هذا الفن . لقد تكاسل الركب . لكن القافلة مازالت تسير ، ببطء ولكن بدأب وسوف يبقى الحلم فى أن يبدع الكاتب المصرى قصة قصيرة متميزة تتسم بالخصوصية وطامحة إلى أن تحتل مكانا مرموقا ومتقدما بين سائر الفنون .





١ ـ المأزق فى هذا السؤال هو تلك «الجملة الظرفية» كما يقول النحاة . متى لم أكن أكتب ـ بمعنى ما ـ هذا «الفن الأدبى» ؟ والمخرج السهل من هذا المأزق هو الإجابة بالسؤال ـ تماما كما فعلت الآن ـ متى لم أكن أكتب القصة القصيرة ؟ وبالتالى متى لم أكن أقرأها ؟ والرد المتضمن هو : دائما ، منذ أن تخلق عندى الوعى بنفسى ، وإلى غاية ما أذكر هذا الوعى . وهو رد سهل وصحيح ولكنه فى ظنى ليس ردا على الإطلاق ، وليس جادا أيضا .. من الحق أن معظم هذه القبيلة من الناس ـ قبيلة الروائيين ـ قد ارتبط وتزامن عندهم الوعى والإبداع ـ على نحو من الأنحاء فى كلٍ من الوعى والإبداع . ولكن هذا صحيح عند الناس جميعا فيما أتصور . وفى كل إنسان فنان كامن ، فنان بالقوة ، إن لم يكن بالفعل ـ وإلا انتفت مجرد إمكانية قيام التواصل نفسها . من منا لم يسمع الحكايات والحواديت فى فجر وعيه ، ولم يقصها ؟ فى هذا الفجر الذى يبدو الآن غائما فى مناطق ما وساطعا بالغ الوهج فى مناطق أخرى ، فى هذا الإشراق الأول الذى أنتظر ابتعاثه عندى ، فى كل مرة ، أكتب أو أحلم بالكتابة . كانت القصة ، أو الحكاية ، خبرة معاشة يمتزج فيها التلقى والعطاء على نحو حميم ، وعلى هذا النحو كان الطفل الذى كنته ـ وهل يخجلنى أن أقول : وكأننى مازلته ؟ ـ يعرف القصة ويحكيها كأنها من صميم عمله هو وليست شيئا خارجا عنه .

ولكن المخرج الثانى والتناول الأكثر جدية هو تقييم القصة القصيرة ، فى السؤال ، بأنها «فن أدبى» . وأيا كانت مواصفات هذا الفن وعناصر هذا التقييم ـ وهى قضية صعبة جدا وأنا على يقين أنها فى النهاية غير محلولة ـ فينبغى أن يُفهم هذا السؤال على أنه ينصب على قصة لها تحديد ما فى سياقِ فنٍ أدبى متواضع عليه . مما يخرج بنا عن عالم الحكايات وأخيلة الطفولة التى مازالت لها سطوتها ، عندى ، حتى فى داخل القصة التى أكتبها الآن بكل ما أراه فيها ـ بعد أن تكتب بالضرورة ـ من رهافة المدخل ودقة التناول .

فلتكن الإجابة إذن أن قراءة القصة وكتابتها عندى قد تزامنت وتضافرت . القصص الأولى جدا ـ عندما كنت فى التاسعة أو العاشرة ـ التى جلست أكتبها فى كراسة المدرسة وبين قراءاتى الطفلية لكتاب ألف ليلة وليلة وروايات روكامبول والقصص التى كانت تنشرها مجلات قديمة كانت فى بيتنا : «الفجر الجديد» ، و «اللطائف المصورة» و «الهلال» و المصور» و «الاثنين» و «٢٠ قصة» وهكذا وركام من روايات وقصص مترجمة ومصرية ـ وكان الكاتب ، أو المجلة فى تلك الأيام لا أدرى ، يحرص على أن يكتب بعد عنوان القصة : «قصة مصرية» كأنما تأكيدا لذاتية متميزة أو يراد بها أن تكون متميزة ـ تلك القصص كانت على سذاجتها إعادة لخلق هذه القصص والأحداث التى أقرأها . فى وسط هذا الركام من يذكر الأسماء الأولى ؟ حشد من الأشباح لا أستطيع الآن أن أحدد قسماتها ولا كيف كنت أستجيب لها . التعرف والتمييز جاء بعد ذلك ، كانت القراءة عندى فى هذه السنوات الباكرة ـ ومازالت ـ نهما لا إشباع له ، وحاجة ملحة وأساسية .

وفى سنوات التكوين وعندما بدأت أقرأ بالإنجليزية أيضا ، ماذا أقول ؟ قرأتهم جميعا (كما يقول إليوت ؟) عرفتهم جميعا وكأننى لم أقرأ أحداً منهم ، ولا عرفته ، فى آن . أخشى أن تكون إجابتى غير محدودة ، ولكن ماذا أفعل ؟ هل أكر على السبحة عقداً لا ينتهى من الأسماء ؟ !

المحور فى إجابتى إذن هو التزامن . كأنما ليس هناك «قبلية» أو «بعدية» . عندما تكون القصة هى نفسها الحياة ـ أو أكثر ما فيها حميمية وجوهرية ، فكيف يمكن التحديد ؟ !

٢ ـ فى إجابتى عن السؤال الأول ما يشير إلى إجابة ما . لم تكن القصة شيئا خارجيا عنى يلفت اهتمامى بها شىء ما . ماذا يمكن أن يلفت اهتمامك بالحياة ، إلا أنها حياتك نفسها ؟ ليس فى هذا أدنى قدر من «الشاعرية» أو «الخطابة» . هو تقرير جاف وصارم لواقعةٍ جافة وصارمة . ومعنى ذلك ضرورة العودة إلى تحليل نفسى ـ ذاتى ، واجتماعى ـ اقتصادى ، وثقافى ـ حضارى ، لهذه الحياة المفردة بالذات ، فى خضم حيوات لا نهاية لها . أليس هذا ـ بالضبط ـ هو ما أحاوله عندما أكتب «القصة» ، لا عندما أكتب «عن القصة» ؟ هل هى حساسية خاصة فُطر عليها المرء ؟ هل هو شوق أولىّ لتشكيل الوجود من جديد ؟ هل هى إحباطات الطفولة وتوقها إلى تحقيق المستحيلات ـ وكأنها لا تعرف المستحيلات ؟ ـ هل هى نوازع عارمة نحو إشباع لا يتحقق أبدا ؟ .

كيف يمكننى أن أفرق بين الأسباب والغايات ؟ وهل هناك حقا تفريق بينها ؟ هل هى ضغوط حياتنا الاجتماعية وكفاحنا الوطنى فى الثلاثينيات وباكر الأربعينيات ، هل هى تراثى وثقافتى القبطية وأبعادها الدينية ـ الميتافيزيقية بالضرورة ؟ وقد عشته بحرارة خاصة فى بيئة خاصة ؟ أدَفَعَنى ذلك كله ـ وغيره بالتأكيد ـ إلى هذا المخرج الذى كاد أن يكون لا إراديا بين الواقع وما غير الواقع ـ وأوقن الآن أنه من صميمه ـ وأن «العالم ـ الحياة» الذى يتخلق من جديد فى «القصة» هو «العالم ـ الحياة» الحق والواحد . لعل فى ذلك ما دفعنى إلى القصة ، لا أدرى ، ولكنى لا يمكن ـ بكل ما أملك من مقدرة على التذكر ـ أن أذكر ماذا «لفتنى» إليها .

أما تجاربى الأولى الطفلية فقد كانت إعادة كتابة ماقرأته وإعادة تخليقه وتشكيله ، «قصتى» الأولى ـ أين هى ؟ هل ضاعت ؟ ـ كانت عن محارب حبشى سقط أسيرا فى أيدى الطلاينة على جبال الحبشة ، ووحشته واستشهاده ، كنا فى أيام حرب الحبشة .

وقصصى التالية كانت شيئا بين الشعر والتأمل والتهويمات الرومانسية ، عن رُعاة وجوّابين على سفوح الأوليمب وفى وادى النيل وسقوطهم بين آلهة الحب والقدر من ناحية ، وبين أشخاص نصف أسطورية ونصف إنسانية لهم أسماء مثل «أوزيريس» ، و «الموت» و «الملاك» و «الشيطان» ، وهكذا .

وجاءت بعدها «قصص» عن فنانين تحترق بهم معابد أوثانهم وفلاحين يعزفون الناى على شط النيل ويغوصون مع الجنية فى عالم سفلى مضىء .

وكنت أكتب مع هذه «القصص» منذ كنت فى التاسعة أو العاشرة حتى السادسة عشرة شعراً يتنقل من جُمل طفلية حماسية وعاطفية إلى أوزان مقفاة شديدة التقعر والتفاصح إلى شعر مرسل على طريقة مدرسة أبوللو ثم إلى شعرٍ فيه كل الحرية من كل القيود هو الذى أسلمنى إلى صياغة «القصص» ، «والمسرحيات» التى لا تلتزم بمواصفات ولا تقلد أحدا أو شيئا ، تهويمات من الأحداث والتدفقات التأملات والأسئلة والأشواق والانفعالات التى لا يعرفها إلا الصبا الباكر المشتعل بحريقه الداخلى الخاص .

وكأنما بين ليلة وضحاها ـ بعد ذلك ـ كتبت أولى قصص «حيطان عالية» ، وكأن هذه القصص كانت قد نضجت ـ بالقوة ـ على تلك النيران الأولى المتطاولة المدى من الصياغات والقراءات ومعاناة بدء تشكل الوعى الحق بالقضايا الأساسية التى مازالت تشغلنى حتى الآن .

٣ ـ نعم ، بالطبع ، كثيرا .

هذا كل ما يتطلب ظاهرُ السؤال الإجابة عنه . وبالطبع للسؤال مقاصده وبواطنه ، فالسؤال لم يقل : وماذا قرأت بالتحديد ؟ وإجابتى عن هذا السؤال

الباطن هى : الكتب الأساسية ، المتون ، التى كانت تدرس فى كلية آداب الإسكندرية فى الأربعينيات الأولى ، كنت أدرس الحقوق وأقرأ مفردات ومراجع الآداب مع أصدقائى فيها . ما هى بالتحديد ؟ هل يُطلب منى أن أذكرها الآن بعد أن قرأت فى النقد ما لا أعرف الآن أن أحصيه ؟ فى تلك الأيام كانت مكتبة الدكتور زكى أبى شادى مفتوحة لنا ، وكانت مكتبة بلدية الإسكندرية عامرة ، وكان نهمى لها كلها لا ينتهى . لم أكن أسعى إلى قراءةٍ تعلّمنى ، أو أستفيد منها ، كيف أكتب . وفى الوقت الذى كنت أريد أن أعرف فيه ـ أعرف كلّ شىء لو أمكن فتلك أيام الشباب وطموحاته الغريبة ، أظنها لم تنطفىء ، تماما ، حتى الآن ـ كنت أيضا مؤمنا إيمان الشباب بأنه ما من ناقدٍ أو دارسٍ بقادر على أن يُرينى كيف أكتب (أليس هذا هو الجانب الباطنى الثانى من السؤال ؟) . وأنا الآن ، فى كهولةٍ مازال فيها شباب محترق ـ مازلت لا أرى نفسى ناقدا أو دارسا ، وما عنيت قط بأن أصنّف أو أدرس قراءاتى فى النقد . أقرأها وكأنى أنساها على الفور . وأظننى أكتب كأنى لم أقرأها قط . وهو غير صحيح ، بالطبع ، فلى اختيارات فى طرائق الكتابة ، لم تأت بمحض الفطرة وحدها على الأقل . ولكن هذا سؤال آخر تماما .

٤ ـ هل أقول : بل هى التى اختارتنى ولم أخترها ؟ فى هذا شىء من الصحة ، وكثير من الزيغ عن الإجابة ، طبعا . قلت إنى كتبت قصصى الطفلية الأولى بدوافع ألحت إليها ، أشواق ونزوعات وضغوط ، فى سياق نفسى ، واجتماعى ، وميتافيزيقى بدأ يتشكل مبكرا جدا ولاينى ينمو ويهضب ويتكثف ، نحو إعادة تشكيل « العالم ـ الحياة » ، نحو خَلْق أوّلىّ وقديم ، نحو تواصلٍ أو سعى لاعج ، نحو صياغة « قانونٍ للإيمان » ، ولكنى بهذا أستبق الإجابة عن السؤال التالى . إمكانية النشر ، بالقطع ، لم تكن لا سبباً ولا مقصدا . لم أنشر شيئا حتى عام ١٩٥٨ عندما طبعت « حيطان عالية » ، هكذا ، مجموعةً فى كتاب ، على حسابى . وحتى الآن لا أعرف طريقا ممهدا أو غير ممهد للنشر . وأصبحت الآن ، بحكم الواقع ، لا أهتم كثيرا . ولكن هذه أيضا مسألة أخرى .

٥ ـ ما أصعب هذا السؤال ! ودائما يُسأل ، ودائما كأنما أجيبه للمرة الأولى . أريد أن أصل للقارىء ، ببساطة . أريد أن أقيم جسرا بين الجزر المنفصلة فى خضم الوحشة والعنف والاختناق ، أن أخطو مع القارىء ولو مقدار خطوة واحدة فى ساحة الحقيقة ، حقيقتى التى هى أيضا حقيقته ، أن ترتفع معرفته بهذا « العالم ـ الحياة » ولو مقدار قامة واحدة ، أن نتحمل ، أنا وهو ، نحن معنا ، جمال هذا الوجود الذى لايُطاق وأهواله الفادحة ، أن نحلم معا حلم العدالة والكبرياء ونعرف مشقة الحلم ، وعناء العمل الذى يكاد يكون فى قلب اليأس وإن لم يقع فيه ، من أجل الحلم ، وأن نسمع أنا وهذا القارىء الذى لا أعرفه ـ وأعرفه بحميميةِ معرفتى لنفسى فى آن ـ عن ذاتُ أنفسنا ، معا : أن ندرك معا هذا اللامعنى والخراب والشر الذى يحيط بنا ، وعندما ندركه ، عن طريق هذا الفن ، فلى الإدراك ، وحده ، نفى له جميعا ، وإقرار به لا ينفى هذا النفى نفسه . وأن أوصل اليه ـ أن أصل معه على الأصح ـ إلى قيمة الحب ، والجسد ومباهجه وعذاباته ، وإلى رقة العالم ووحشيته ، وإلى حافة الموت ومجاوزه ، وإلى سؤال الله ، وفى السؤال ، وحده ، إجابة ما . يعنى أهدف إلى معرفة قيمةٍ ما ـ أو قيم ما ـ وإلى جمالها الخاص ـ والمعرفة هنا خلْق وتعرّف فى وقت معا .

لا أتمثل قارئى وأنا أكتب ، لأنه ، فى تصورى ، ليس مغايرا لى أتمثله أوّلا أتمثله ، ليس خارجيا ، هو فى وقتٍ معا أنا . وقارئى أيضا كمّ مجهول عندى ، ليس هو الصفوة ، وليس هو الشعب ، ولا الجمهور ، هذه فى ظنى تصورات سوسيولوجية بحتة . قارئى احتمال قائم ، هنا والآن ، وفى غير مكان أو زمان ـ لأننى أظن نفسى أيضاً احتمالاً يمكن أن أقول عنه هذا ـ وهو أيضا صلة حميمة . أما بالمعايير السوسيولوجية ـ ولها ضرورتها وشرعيتها ـ فى الثقافة المصرية العربية الراهنة التى نعرف صفاتها : تفشى الأمية ، مجرد أمية الألف باء ، تفشيا مروعا ، ومفازع الغيبيات ، وسطوة أدوات الإعلام بقيمها المدمرة أو بتدميرها للقيم ـ كيفما شئت ـ فأنا أسأل نفسى : من هو قارئى ؟ ولا أعرف . وحتى فى أمثل الظروف الثقافية الحضارية ـ وهنا مفارقة فى مستويات الإجابة ـ أليس سعيدا ذلك الكاتب الذى يجد قارئا واحدا ؟ القارىء الواحد ، ببساطة ، قوة يمكن أن تتضاعف إلى ما لا نهاية ، يعنى هو احتمال لا نهاية لحدوده ، ليس له حدود يمكن حسابها .

٦ ـ الزمن الفعلى لفعل الكتابة نفسه ساعات قلائل ، متصلة فى الغالب اتصالا لا ينقطع ، وبحدّة ، وتحت ضغط ، وفى حالٍ من التوهج ، تجعل الزمن نفسه غير محسوب .

لا صعوبات ولا شبهة صعوبات فى أثناء الكتابة . إذن ، الصعوبة التى لا تكاد تُحتمل ، والمحنة الفادحة ، هى فى كتابة أول كلمة من أول جملة ، بعدئذ سَوْرة الكتابة هى نفسها سورة تحققٍ مشبوب متدفق حتمىّ ، ما أشبهه بفعل العبادة ، أو العشق . لهذا فلست كاتبا محترفاً ، ولا كاتبا كثير الإنتاج ، بأى مقياس، مقلّ إلى حد الإخلال . أما عملية الكتابة بمعنى آخر ، أى عملية التخلق والاحتشاد والاستعداد والتشكل ، إذا شئت ، فقد تستغرق سنوات طوالا . بعض قصصى القصيرة استغرقت عشرة سنوات أو خمس عشرة سنة منذ بدأت تتخلق ، ولم أنقطع عن كتابتها ، دون أن أكتب جملة واحدة طيلة هذه السنوات ، ثم كتبتها فى ساعات ، فى غضون ليلة واحدة .

٧ ـ ليست الحرفة عندى ـ وهى قطعا فى تصورى موجودة وشديدة الإحكام ـ منفصلة بأى معنى عن الجوهر . التشكيل يأتى واحداً غير منفصم ، أقانيم الكتابة كلها جوهر واحد ، إن صح هذا التعبير . ليست هذه قضية الشكل والمضمون التى ماتت وشبعت موتا نقديا ، ولكن الاختيارات الحرفية ـ أيضا إن صح التعبير ـ سابقة على فعل الكتابة ، ومرتبطة بل مندغمة بالرؤية القصصية نفسها . مثلا ، ليس تكنيك الحوار أو المناجاة الداخلية (الداخلية فى قلب الأشياء ومعها أيضا) ، ولا انتفاء التسلسل الزمنى الخارجى التقليدى ، ولا اندماج الأماكن ، ولا الصيغ الأسلوبية ـ الكتابية للتزامن ، والتنافى (تكرُّر لا النافية بإيقاعات متراوحة وملحة ، مثلا) ولا توحُّد العضوى باللاعضوى ، ولا استنطاق الحلم بكل صياغاته فى قلب الجامد والخارجى والواقعى ، ليست هذه كلها طرائق حرفية ـ فقط ـ بل هى أيضا ، وبشكلٍ لا سبيل إلى مفاصلته ، رؤية وحساسية وإدراك ، على هذه المستويات الثلاثة ، ومن ثم فهى ليست ـ كما هو واضح ـ عناصر مُسعفة بل مقومات لا وجود لفعل الكتابة إلا بها .

٨ ـ لا يأتى الاهتمام بالمغزى الاجتماعى فى سياق كتابة القصة ، بل هو سابق ومعاصر وقائم ، فى الخلفية أو فى الأرضية الأساسية من اهتماماتى ، كائناً اجتماعيا بالضرورة وكاتباً بالضرورة أيضا ، على اختلاف مدلول الضرورة فى الحالتين . لست أقصد قصدًا إلى المغزى الاجتماعى ، إذا كان هذا ما يعنيه السؤال ، ولا إلى المغزى الأخلاقى ، ولا إلى الدعوة ـ بالمعنى المصطلح عليه ، ولا حتى إلى مغزى فلسفى أو ميتافيزيقى . لا يمكن للقصة إلا أن يكون فيها شىء من هذا كله أو بعضه ، ولكن ذلك لن يأتى عن اهتمام إرادى مقصود ، بل لابد أن يجىء عن رؤية الكاتب واهتماماته وتصوره لنفسه ولمجتمعه وللحياة ، كما هو بدهى . لى هموم بإزاء الأوضاع الاجتماعية المعاصرة ، ويالها من هموم ! ـ بالطبع ـ إذا كان هذا معنى السؤال ، ودخول هذه الهموم فى سياق وتشكيل العالم الذى تكونه القصة حتمىّ فيما أتصور ، ولكنه دخول متضافر أيضا مع هموم أخرى ضرورية أيضا عندى ، ضرورةً أساسية ، وما من فصلٍ يمكن أن أتصوره بين داخل الإنسان وخارجه ، بين ما يجيش به حلمه وشوقه وجسده المتعين الآنىّ العضوى الحار وما يحتمل حوله ـ وفى داخله بالضرورة أيضا ـ من تركيبات اجتماعية ، وبين هذه كلها وأسئلة وجوده ، نفسها ، موته وقدره وهذا الكون الشاسع ونجومه الفادحة الثقل والسماء الناطقة بصمت رهيب . أهذا يضير بالمغزى الاجتماعى ؟ بل هو يؤكده ، ولا وجودَ حقاً للمغزى الاجتماعى ـ أيا كان فهمنا له ـ إلا به .

٩ ـ لست أظن مدخل إلى القصة القصيرة حدثا ولا شخصية ، على الأقل بالمعنى القريب المألوف للحدث أو الشخصية . بداءةً تتخلق القصة عندى ـ على

الأغلب ، أو على الأرجح - من صورة ، صورة تتشكل فى الوقت نفسه بأصوات ، بكلمات ، بمادة اللغة وقوامها . وسواء كانت هذه الصورة لمشهد خارجى - هو نفسه ساحة النفس المسفوحة - أو الفعل - يدور بلا انفصام عن هذا المشهد الذى يضم الخارج والداخل ، والواقع واللا واقع ، أو للتكون الأولىّ - المتحقق فعلا منذ أول لمسة - لشخصية ، أو حتى صورةً لحوار - إذا أمكن أن أقول - وقد حدث ذلك لى فى قصة «الجامع القديم» مثلا - سواء كان ذلك أو غيره ، فهى أساساً صورة تتخذ لنفسها على الفور جسدا من اللغة - وأظن أن لى لغتى - فهى تتخلق بالكلمة أو بنسق من الكلمات ، بجرْسها وإيقاعها وكثافتها أو رقتها وهكذا - وهى فى الآن نفسه تأتى حسيةً ومُدْرَكة ، أى أنها تأتى حسية ومتجسدة ولها طعمها وروائحها وملمسها ومرئيّة شديدة الحضور البصرى أساسا ، ويتداعى معها وفيها فكرها ، ولها عقلانيتها الخاصة بمعنى ما ، أى أنها تندرج فى مفهوم ، فى تصور ، فى رؤية فكرية . ثم يأتى بعد ذلك - بعد هذا المدخل - تطور القصة فى حبكةٍ ما ، ليس ضروريا أن تكون محبوكة بالمعنى التقليدى ، بل لعله ضرورى ألا تكون كذلك . أما الحدث فربما كان فى «الجُملة» ، أى فى اللغة نفسها - هذا عندى حَدَث - أو فى تلك الصور من الأشياء والأحلام ، هى الأحداث عندى . أما الشخصية عندى فهى واحدة ، أو متقاربة جدا ، لست أظن أننى أحكى حكايات ، ولست رساما للشخصيات «بورتريست» ، سأترك ذلك كله ، بسعادة ، لصُنّاع أدب الاستهلاك وحكايات الأفلام الشائعة ورسامى الكاريكاتير . هذه كلها اقتطاعات ، واصطناعات ، دراسات وتسليات ، لها ضرورتها ، ربما فى سياق أراه مختلفا كل الاختلاف عن سياق الفن ، والمعرفة الخاصة الشاملة ، التى لا سبيل إليها إلا الفن .

ولكن ذلك ليس معناه ، بالبداهة ، أن توشية الفن القصصى - بالحوار والحدث والشخصية - وَمكْر العمل القصصى نفسه ، أشياء لا أهمية لها ، بل ربما كانت أهميتها أساسية ، وإنما هى تأتى عندى فى مقام تال ، وبترتيب زمنى لاحق فى عملية التخلق الفنى ، إن صح القول ، على ما قد يكون فى هذا الترتيب من فروق هى غاية فى الضآلة والزهادة ، عند فعل الكتابة نفسه . زمن التخلق قد يستغرق سنوات ، أما فعل الكتابة فلا زمن فيه .

١٠ - هذا السؤال ، على الأغلب ، إنما يتجه إلى قصص مكتوبة على محور نمطٍ معين ، وهو نمط واحد ، فى نهاية التحليل ، إن سلبا وإن إيجابا : محور القصة التقليدية ، بوجهها المعروف فى قصة القرن التاسع عشر ، أو وجهها المقلوب فى تمرد ساذج إلى حد ما ، ومرتبطٍ بالوجه التقليدى ارتباطا تقليديا لا يخرج فى النهاية عنه بل هو ظله الشاحب . وإذا افترضت - وأظن أن هذا هو واقع الحال - أن ما أكتبه لايدور حول هذا المحور ، لا إيجابا ولا سلبا ، فلست أدرى كيف أجيب عن السؤال . زمان القصة عندى - كزمان الخبرة الإنسانية الحميمة نفسها فيما أظن - ليس متعينا بالضرورة ، على النحو التقليدى ، ولكنه ليس منتفيا ، أو على الأصح ليس منفيا . أظنه زمانا مركّبا ، هو «الآن» فى لحظة الكتابة ، محددة ومعروفة ، وهو «الآن» فى لحظة الكتابة ، محددةً ومعروفة ، وهو «الآن» فى لحظة القراءة نفسها - وياللطموح ! - وهو أيضا زمان حىّ حدث فيما اصطُلح عليه بالماضى ولكنه لم ينقض ، والماضى محدد أيضا ومتعين ومعروف من السياق ، ولكنه يتجاوز هذا السياق ، يضمه ويحيط به ويغرقه ويأتى به إلى المضارع وإلى المستقبل فى وقت معا . وليس هذا الماضى واحدا - فى تعينه وتحدده - بل متجدد ، ولكل تعيُّنه وتحدُّده وتجاوُزه أيضا . لا سبيل إلى توضيح ذلك إلا من خلال القصص نفسها ، لا عن طريق هذه التجريدات شديدة الجفاف والصرامة .

أما المكان فهو عندى له حضوره وله سطوته كذلك . المكان عندى - إن صح القول - هو حَدَث ، بحقه الخاص ، فما من سبيل إلى تركه غير متعين ، وهو فى تحدده المجسم لابد أن يكون متعينا بمعنى ما ، ولكنه قد لا يكون مسمًّى ، وقد يُسمّى بالتحديد . قد يكون المكان غيط العنب فى إسكندرية أو الأنفوشى ، ويُسمّى ، أو قرية أمى «الطرانة» فى البحيرة أو بلدة أبى «أخميم» فى الصعيد أو قد يكون شارعا أو حارة فى راغب باشا أو محرم بك ، وقد يسمّى أو لا يسمّى ، ما أهمية التسمية ؟ !

ومرة أخرى - وهو ماحدث فى قصصى الأخيرة على الأخص فى «اختناقات العشق والصباح» ، كما كان قد حدث فى روايتى ، «رامة والتنين» لا يصبح المكان واحدا ولا منفصلا فى الموقع أو فى الزمان ، أى أنه يصبح متراكبا ومتزامنا ، يصبح مركّبا من أماكن عدة وفى أزمنة عدة ، ولكنه مع ذلك محدد وعضوى ، بمعنى أن له جسدا وله دوراً فاعلاً ، هو أيضا حَدَث . لذلك فالأحداث بالمعنى التقليدى ، ليست مهمة عندى ، وإن كانت أيضا ليست قليلة الأهمية .

١١ - ليست مراحل تطور متعاقبة بقدر ما هى عملية تطور واحدة ، نمو وتكثُّف وغوص فى أغوار عملية واحدةٍ ليست متغايرة ولا منبتة ، تدفق تيارٍ واحد قد يكتسب فى أثناء تدفقه قواماً أكثف ، أو تصفو مياهه ، ولكنه لا ينحرف إلى مسار مختلف اختلافا بينا ، قد ترفده روافد جديدة - ما دمنا قد مضينا فى هذه الاستعارة فلنتابعها حتى النهاية - وقد تعلو دمدمته أو تخفت ، أو يتفتح عن دوامات أو ينساب فى رقرقة جديدة ، ولكنه واحد ، فى الأساس ، وأظننا نعرف المأثور : إن كل كاتب إنما يقضى حياته كلها يكتب قصة واحدة . وأنا أضغط هنا على كلمة «كاتب» ، ولا يعنينى كثيرا «إنتاج» الصُنّاع المحترفين .

فى هذه العملية المتدفقة من «التطور» منذ «حيطان عالية» عبر «ساعات الكبرياء» إلى «اختناقات العشق والصباح» أستطيع أن أتصور أن ما انتهيت إليه هو - فيما آمل - نوع من التوحيد الحميم والاندماج ، فى التشكيل والرؤية معا ، بين مستويات من العمل كانت الى حدٍ ما متجاورة وليست متداغمة فى قصصى الأولى ، حيث كان ثم شق رفيع بين مستوى قد أسميه الحلم أو الداخل الحميم أو الرمز أو ما شئت أن تسميه ، ومستوى هو الواقع أو الخارج أو الحبكة المحكية - وإن كانت منذ البداية متصورة دائما من موقعٍ داخلىّ وحميم - أظن هذا الشق قد التحم الآن ، وانصهرت المستويات جميعا - بدرجات متفاوته بالضرورة ، من التحقق ، فالمهم هنا هو التحقق لا درجته - وقد يصدق ذلك أساسا على مدى الانصهار بين مستويات المعرفة والرؤية والتشكيل ، وليس فقط على صعيد الفرق بين «الواقع» و «اللا واقع» كما قلت ، بل على صعيد التوحيد والتكثيف والتقطير بين أنسقة الخبرة الفنية فى تناولها للذات والموضوع ، للفرد والمجتمع ، للإنسان والكون ، للحس والعقل وهكذا .

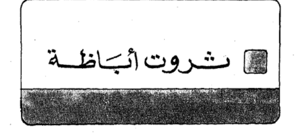
على أن المغامرة الفنية هنا هى دائما - وبالتعريف - ولجة فى الظلام ، فى كل مرة ، والمرء دائما عندما يكتب إنما يقامر بالهلاك أو بنشوة تحقُّقٍ لامثيل لها ، فى كل مرةٍ صراع على سلم يعقوب .

١٢ - لا ، لم أنصرف عنها ، كيف يمكن أن أنصرف ، وقد عرفتَ الآن عنى ما عرفت ؟ انقطعتُ فترات طويلة عن فعل الكتابة بمعنى أن أخط على الورق ، فعلياً ، قصة ، ولكنى لم أكف حتى فى أحلك فترات التردد والحيرة والمحنة عن أن «أحيا» القصة القصيرة ، فأنا أحياها قبل أن أكتبها ، وأحياها عندما أكتبها بدرجة من توهج الحياة متوقدة ونادرة ، ومن ثم ، كما قلت ، فإن قصصى قليلة ، الحياة دائما ضنينة بلحظات التوهج المتوقدة .

ولكنى كتبت أيضا رواية - واحدة ، استغرقت ثمانى سنوات ! - والسؤال هو : لماذا الرواية ؟ لأن طبيعة الخبرة كانت تقتضى هذا . ولكن هذه اجابة سهلة وبالتالى غير صحيحة كل الصحة على الأقل . حتى مجموعات - أو أفلاك - أو أنساق قصصى القصيرة إنما كانت - على الأصح - نصوصا مترابطة وبينها علاقات عضوية وليقة . يمكن ، إذا شئت ، أن تجد بينها توحدا وتساوقا ، أصداء بل مقوماتٍ متشابكةً جيئة وذهُوبا ، علوا وخفوتا ، وهكذا . وحتى روايتى هى نصّ ، لك ، إذا شئت ، أن تقرأه كأنه وحدات مستقلة لا على مستوى الفصول فقط ، بل حتى على مستوى «الفقرات» و «مجموعات» النصوص والجُمَل الداخلية أيضا ، وإن كانت فى الوقت نفسه مترابطة ترابطا حميما وأساسيا ، وهذا

كله . فيما أرجو . ليس . بأى درجة من الدرجات . حيلة فنية ولا طرائق تكتيكية . بل هو نابع من رؤيةٍ ما . وتصُورٍ ما . وخبرةٍ ما . وحساسيةٍ ما . واحدة وتزداد مع الممارسة والمعاناة وضوحا وتعقيدا . كثافة وصفاء . فى وقت معا .

١٣ ـ لا يخلو من القسوة أن نطلب من المرء التنبؤ بمستقبل ـ أو مصير ـ شئ يحبه . فالتنبؤ هنا لن يخلو . بدوره . من الهوى والتوجس . بل من إضفاء مسحة التفكير على ماهو . فى حقيقته . رغباد . ومخاوف . ولكن لا خوف على القصة القصيرة . هذا الفن ـ ككل فن ، وكل جنس من أجناس الفن ـ لن يعدم وسيلة . حتى فى مواجهة طغيان أدوات الإعلام الجماهيرية التى طار صيتها بنذر الخطر . بل هذه المواجهة نفسها سوف تسهم ، فى ظنى . فى أن تحدد الفروق بين القصة القصيرة كموضوع للاستهلاك . وكفن . من ناحية ربما وجدت الأولى دوراً ملائماً سوف يفصل لها . فى خدمة السينما والتليفزيون والإذاعة (والكثيرجداً من « القصص » الآن . بأقلام الكبار والصغارعلى السواء . تكتب بنصف عين . أوبعين جارحة مفتوحة ـ على هذه الخدمة بالتحديد) . ولكن القصة القصيرة المصاغة بسر الفن . سوف تعرف طريقها . ومن الآن نرى « القصة ـ القصيدة شكلاً يتخلق ويرسخ . « والقصة ـ الشعر » . « كالقصة الفلسفة » وكغيرهما من أشكال لا أعرف كيف أسميها لأنها لم تتخذ لنفسها قالباً بعد، سوف يكون لها مجالها وإنجازها . إن مرونة هذا الجنس الأدبى وحدها ، وطواعيته . وحيويته الكامنه . كفيلة بأن تنفى الوساوس والتوجسات التى تتردد . ومن الآن نرى تهدم الحدود بين الأجناس الأدبية والفنية ، وتشابكها . وتضافرها . وتطورها عبر هذا التناقل نفسه . فى هذا ما يدعم الثقة التى لا تحتاج ـ على أى حال ـ إلى دعم بالحجج أو استنجاد بالمنطق . وفى ساحة القصة المصرية القصيرة من الإبداعات ـ اليوم ـ مايؤكد مرة أخرى أن هذا النبع مازال وسيظل ثراً لا يغيض . دعك من ركام الإنتاج المسف التفه الطعم . فسيظل معنا . من كل الفنون . ولن يعتد به . أهناك ضرورة لأن نذكّر بهذا القانون الصارم من قوانين « اقتصاديات » النفس : أنّ هناك حاجة أساسية لهذا الفن ، ولابد للحاجة أن تخلق تلبيتها . كما لابدّ للوظيفة من أن تخلق العضو ؟ والحاجة للفن ـ ولهذا الجنس من الفن ـ لا تنقضى .



١ ـ من الصعب الإجابة على هذا السؤال وإنما المؤكد أنى قبل أن أكتب القصة القصيرة قرأت كل ما ظهر منها باللغة العربية بغير استثناء وما كان هذا فى بداية اشتغالى بالأدب أمرا صعبا فكتاب القصة القصه القصيرة كانوا قلة وإنتاجهم لم يكن غزيرا وأحسب أنى قرأت أيضا كل ما ترجم من الأدب العالمى إلى اللغة العربية أو الإنجليزية .

٢ ـ كتبت الرواية قبل أن أكتب القصة القصيرة . ثم وجدت أن هناك أفكارا تثب إلى ذهنى لايصلح لها إلا مجال القصة القصيرة .

٣ ـ أظن أنى قرأت كل ما كتب فى العربية وبعض الكتب التى ظهرت بالإنجليزية .

٤ ـ لا يوجهنى فى هذا إلا الفكرة التى أريد معالجتها .

٥ ـ القصة القصيرة لمحة من خاطرة أو شريحة من حياة أو ومضة من شعور أما القارىء فلا أمثله . وأما من هو قارئى فعلى الصحافة الأدبية أن تعرف هذا .

٦ ـ أغلب الأمر تستغرق منى القصة القصيرة جلسة واحدة لا أقوم عنها أو أنتهى من كتابتها إلا أن تكون القصة قصيرة طويلة . ولى فى هذا الباب تجارب عديدة . وحينئذ تستغرق الكتابة منى عدة أيام لاتتجاوز الأسبوع على أى حال .

٧ ـ إن كنت قد فعلت ، ولاشك أنى فعلت . إلا أنى لا أستطيع تحديدها فقد أصبح الأمر بالنسبة إلى طبيعة .

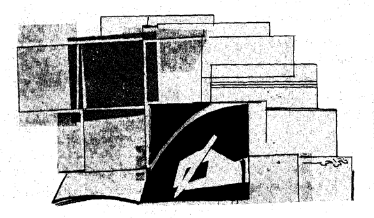
٨ ـ لابد أن يكون لها مغزى . وغالبا تكون معاصرة ولكن المعاصرة ليست حتمية ولا أفرضها على أى عمل لى .

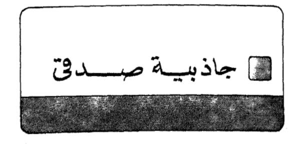
٩ . ١٠ ـ هذا يتوقف على الفكرة فهى التى تحدد   إن كانت تحتاج إلى زمان ومكان أم لا تحتاج .

١١ ـ أعتقد أن مراحل التطور عندى فى القصة القصيرة أكثر وضوحا من تطور الرواية فيما كتبت . وقد ألف كاتبان من خيرة النقاد كتابين عن القصة القصيرة فى إنتاجى ووصل كل منهما إلى هذه النتيجة دون أن يلتقى أحدهما بالآخر وطبعا دون أن يسألنى أحدهما هذا السؤال الذى أجيب عليه الآن .

١٢ ـ السؤال غير موجه لى .

١٣ ـ أعتقد أنه سيزدهر وإن كنت أعتقد أنه تعثر بعض الوقت فى معوقات اللامعقول إلا أنه سرعان ماعرف الطريق وأدرك كتاب القصة القصيرة أن اللامعقول يمكن أن يكون فكرة لقصة أو لبعض قصص ـ وقد كتبت فى هذا الميدان ـ ولكن لا يمكن أن يكون أساسا لنظرية كاملة يلتزمها الكاتب فى كل إنتاجه . وأعتقد أن القصة القصيرة الآن عرفت طريقها تماما .





١ ـ قرأت عشرات من كتاب القصة المصريين والعرب والأوربيين والأمريكان . لكن الذين تأثرت بهم ومسّت كتاباتهم شغاف قلبى هما : «محمود تيمور» برومانسيته . «وهيمنجواى» برجولة أسلوبة ! فتعلمت من الأخير أن يكون أسلوبى أنثوياً خالصاً مخلصاً ـ أى بعكس «هيمنجواى» على طول الخط فإن أسلوب هذا الأديب العملاق تكاد تهب عليك منه رائحة تبغ وعرق .. ودخان فوهة بندقية صيد ! رجولة فى رجولة .. لايصف السماء .. ولا السحب الوردية .. ولا النجوم المتلألئة ـ مثل «شتاينبك» ! ترك ذلك الوصف الرقيق للنساء الكاتبات ـ أنا مثلاً أو أخرى من زميلاتى الأديبات . لكن «هيمنجواى» لا وألف لا ! إنه يدخل بقصته من باب ويخرج من باب . وهذا هو أسلوبه الفذ فى الكتابة !

٢ ـ لست أدرى ماالذى لفتنى إلى الاهتمام بالقصة القصيرة ! وجدت لدى القدرة ـ ربما ـ لكتابتها وإجادة كتابتها بشهادة من قرأ لى ! وشجعنى على الاستمرار فى التمتع بكتابة «القصة القصيرة» أن كتابى الأول «مملكة الله» الذى يضم بين جنبيه عشر قصص قصيرة لى ـ كتابى الأول هذا حاز على الجائزة الأولى للكتابة الفنية من المجمع اللغوى . فى المسابقة السنوية الثقافية التى يقيمها لأدباء العالم العربى كافة !

٣ ـ لا . لم أقرأ شيئاً إطلاقا عن أصول هذا الفن القصصى أو عن طرائق كتابته . إن الأديب أو بالأخص كاتب القصة القصيرة . إما أن يولد موهوباً أو ليس موهوباً ! لا وسط فى هذا الأمر . الموهبة هى التى توحى إليه بالمادة ـ أى بالقصة وحدثها الذى تدور حوله الكتابة فى حنكة ولباقة . والموهبة هى التى توحى إلى الأديب بالكلام نفسه الذى يعبر به عن القصة التى بين يديه ! الموهبة الموهبة ـ أولاً وأخيراً !

٤ ـ أنا لم أختر إطار القصة القصيرة دون غيره للتعبير عما يدور بين حناياى وفى قلبى . بل لعل القصة القصيرة هى التى اختارتنى ! إننى أجد متعة وأيّة متعة فى كتابة القصة القصيرة . لأنها أصعب مائة مرة من كتابة الرواية الطويلة ! لقد كتبت أنا الرواية الطويلة وكنت أنام وأصحو وأواصل كتابة روايتى الطويلة هذه واسمها «أمّنا الأرض» (صابرين) ـ أى كنت على راحتى . أكتب وأفكر وأستريح وآكل وأشرب ثم أكتب ثانية !

أما كتابة القصة القصيرة فلا تتحمل هذا كله ! القصة القصيرة بين يدىّ تؤرقنى .. وتعذبنى .. وتحيرنى .. وتجرى وراءها يوماً أو أكثر .. أو ليلة أو أكثر بلا راحة .. بلا نوم .. بلا طعام ! إنها تنتفض حيّة نابضة بين يدىّ .. تحت سن قلمى .. فلا أتركها جانباً حتى تتم وتنتهى بما يوحيه إليه قلبى وعقلى معاً ! حينئذ وحينئذ فقط .. أستريح !

أما أننى قد اخترتها لأن إمكانية نشرها أسهل فهو أمر لم يخطر على بالى إطلاقاً !

وأما أن طبيعة الموضوع الذى أتناوله يستدعى كونها قصة قصيرة ، فلا دخل للموضوع فى ذلك إطلاقاً . إننى أحب القصة القصيرة وقد أتقنت كتابتها وعرفت سر بل أسرار كتابتها وأسلوب طرحها أمام القراء !

٥ ـ إننى أهدف بقصصى القصيرة أن توصل للقارىء فكرتى ورأيى فى موضوع اجتماعى شائع يهمّه أمره . أما عن قارئى فإننى أطمع أن يكون حاد الذكاء «وإنسانا» بمعنى الكلمة ، يشعر مع غيره . يتألم لألمه . ويفرح فرحه . ويحار حيرته ، ويؤرقه أرقه !

٦ ـ قد تستغرق منى كتابة قصة قصيرة يومين أو ثلاثة أيام . وقد تستغرق نصف ساعة . كما حدث لى مع بعض قصصى ومنها «ليلة بيضا» ـ لم أجرؤ على الجلوس إلى مكتبى حتى لا «يطير» منى الإيحاء . فكأن هناك شخصاً كان يملى علىّ هذه القصة وتعبيراتها .. وسلاستها .. وبدايتها .. وذروتها .. ونهايتها ! والله كدت أسمع الصوت الذى يملى علىّ هذه القصص من فرط تركيزى على مابين يدىّ !

٧ ـ إننى لاأقتبس من أحد إطلاقاً أسلوبه فى الكتابة ولا فى التعبير ، وذلك لأنى أجد فى نفسى تعبيرات جديدة مبتكرة لساعتها ، أغذّى بها قصصى ! لكنى اخترعت أسلوباً اتبعته فى كثير من قصصى ، وهذا الأسلوب هو : أن يكون عنوان القصة سطراً أولاً تكمله الجملة الأولى فى القصة ! ومثال ذلك قصتى وعنوانها :

«وخيم الظلام ...»
...وساد الصمت ! صمت عميق مطلق الخ الخ
وقصة «ليلة بيضا ...»
ليلة فرح فتحية ومسعود!

٨ ـ إطلاقاً ! إننى أكتب القصة القصيرة على سجيتى ! لاأرتبط بموضوع اجتماعى بعينه إذا لم يؤثر فى قلبى وفى وجدانى ! إذا لم «أهتز» «بموضوع ما» أو «بموقف ما» أو «بحدث ما» ، فإننى لاأكتب . هكذا . بكل بساطة . وعندما قامت معركة ١٩٥٦ التى أغار فيها علينا الإنجليز والفرنسيون واليهود وكانت ابنتى طفلة رضيعة ، خفت عليها جداً وعلى بلادنا ، لأننى لا أحب أن أعيش فى بلد آخر إطلاقاً وإن قتلونى ، فبسبب ارتباطى بالأرض وبطفلتى التى تمثل مستقبل هذه الأرض ، فقد انهمرت مشاعرى فى مجموعة قصصية أدبية وطنية ـ ليس قصة واحدة بل سبع قصص كلها عن المعركة ! واسم هذه المجموعة «تعال» وهى قصة حب فى الميدان ، كشفتها رسالة فى يد محارب تجمدّت عليها أصابعه ، وقد مات ممسكاً ! وعندما انتهت المعركة ، توقفت عن كتابة المزيد من هذه القصص الوطنية الحارّة التى تنتفض حيّة ... جياشة .. متوهّجة !

٩ ـ أحيانا أدخل فوراً فى الموضوع ـ وهذه خير طريقة لكتابة القصة القصيرة ! فإن القصة القصيرة لاتتحمل «الأجنحة المبسوطة» ولا الإسراف فى التعبيرات والوصف القصة القصيرة «حدث» لا «أحداث» ، القصة القصيرة «موقف» لا «مواقف» القصة القصيرة «شريحة» من الحياة . لا الحياة كلها ! وإننى أجدنى أهتم جداً بالشخصية ، فهى التى سوف تتصرّف وفقاً لطبيعتها .. لأخلاقها .. لمبادئها .. لمثلها العليا .. لنشأتها .. لظروفها الاجتماعية ! «الشخصية» هى التى ستأتى بـ «الحدث» ... هى التى ستتسبب «الحدث» .. هى التى سيدور حولها الحدث ! ولكن رسم الشخصية يجب ألا يأتى مباشرامنبرياً ، بل عن طريق حوار بين اثنين ، أو حدث صغير يكشف عن خبايا تلك الشخصية وعن أعماقها !

١٠ ـ أحياناً أهتم بالزمان والمكان وأحددهما بوضوح . وأحياناً تكون قصتى عن شعور «إنسانى» لا «محلى» فلا أحدد المكان ولا الزمان . ومثال على ذلك : حيرة طفلة صغيرة بين حبها لأبيها وحبها لأمها ، وقد قررا الانفصال والطلاق ! مثل هذه القصة ممكن أن تدور فى أى بقعة من بقاع العالم ! كل طفلة ـ مهما كانت جنسيتها ـ ستشعر بالتمزق عينه .. بالحسرة عينها .. باللوعة عينها وهى ترى البيت الذى ضمها طوال سنى عمرها القليلة على وشك الانهيار !

١١ ـ نعم ، أشعر أنى قد تطورت فى كتابتى للقصة القصيرة ، وذلك عن طريق اختيار الموضوع الذى أتناوله فى كتابتى . فعندما بدأت الكتابة ، كنت أهتم اهتماماً شديداً «بالحدث» الذى تدور حوله قصتى وأزخرفه بالجمل الرنّانة الجزلة ذات الكلمات الغارقة فى الكلاسيكية والتعمق فى اللغة ! أما الآن فإننى أختار أبسط الكلمات وأقربها إلى اللغة العامية المتداولة ـ خاصة فى الحوار !

وبدل الاهتمام «بالحدث» أهتم بالعواطف والمشاعر الجيّاشة العميقة التى تحدد تصرفات الشخصية الرئيسية فى قصتى ونظرتها وتعاملها مع بقية شخصيات القصة ! قد يكون الحدث .. كما فى قصتى .. «الرجل الذى فجأة .. زاغت عينه» ـ فى قصتى هذه ثلاثون صفحة عن أعماق البطلة ، ثم سطر واحد عن «الحدث» وهو رفضها الخروج للعشاء مع زوجها ! وهى قصة قصيرة كاملة متكاملة ومقنعة للغاية !

١٢ ـ إننى لم أنصرف عن كتابة القصة القصيرة ، ولا أحسبنى سوف أنصرف عنها إطلاقاً بإذن الله ! فهى متعة فكرية وعقلية لأستهين بها ، ولا غنى لى عنها فى حياتى ! ومع ذلك فقد كتبت الرواية الطويلة ، و٦ روايات طويلة للأطفال ، و٦ كتب عبارة عن «ريبورتاج» لأحيائنا الشعبية ، ومسرحيتين اجتماعيتين «سكان العمارة» و«ليت الشباب» وقد مثلتها الفرقة القومية عام ١٩٧٢ كما كتبت ٣ كتب من أدب الرحلات وهم : فى بلاد الدماء الحارة (أسبانيا) وأمريكا وأنا فى جزيرة الإنجليز . كما كتبت كتاباً بأكمله عن لقاءات ودراسة لشخصيات عربية متباينة مثل : لطفى السيد ، توفيق الحكيم ، الدكتور محمد حسين هيكل ، محمد عبد الوهاب ، أم كلثوم ، منيرة المهدية (قبل وفاتها) وصالح عبد الحى (قبل وفاته) وبجوى فؤاد ، وأحمد مظهر ، والعقاد ، الخ . واسم الكتاب : «صور حيّة»

ومع ذلك أجدنى أعود ـ ودائما أعود ـ إلى حقلى الأول الأصيل : حقل كتابة القصة القصيرة !

أما لماذا أدلى بدلوى فى حقول أخرى غير حقل القصة القصيرة ، فذلك لأننى كنت أشعر برغبة شديدة فى كتابة ما كتبت ! أريد أن أكتب مسرحية ، فأكتبها ! سافرت وطفت ببلاد العالم وأريد أن أشرك قرائى متعة التجول فى بلاد الله الواسعة ، فأكتبت كتاباً عن أدب الرحلات ! وقد توجهت إلى كتابة الرواية الطويلة للأطفال بسبب ابنتى الوحيدة عندما كانت طفلة صغيرة . فقد طلبت منى ذات ليلة وأنا أدخلها إلى فراشها لتنام ، طلبت منى أن أروى لها حكاية قبل النوم ! فترددت ورفضت أن أقص عليها ما كانت العجائز تقصه علينا ونحن فى مثل سنها من حكايات عن «أبونا الغول» «وأمّنا الغولة» وست الحسن والجمال والسحّار أو «الساحر الرهيب» الخ الخ . فقررت أن أكتب قصة خاصة ، . فكان ان كتبت أول رواية طويلة لى للأطفال بعنوان «بين الأدغال» .

أما كتابى الثانى للأطفال ابن النيل فقد اخترت له موضوع الساعة وهو : الهجرة من الريف ! وروايتى الثالثة للأطفال بعنوان القلب الذهبى .

١٣ ـ إننى أرى أن المستقبل للقصة القصيرة ! فإن الوقت القليل المزدحم النادر لايدع للإنسان فرصة للقراءة الطويلة ! ومع ذلك فإن كل إنسان يهمه أن يلم بما يدور حوله من أحداث فى بلده وفى بلاد العالم ! فالقصة القصيرة بمثابة خبر قصير ، لذلك هى مرغوبة ومطلوبة . وسوف تفتح لها أبواب النشر دائما وفى كل آن !

جميل عطية إبراهيم

١ ـ قرأت العديد من القصص المترجم فى صباى والمنشور فى الدوريات الخفيفة الصادرة فى مصر فى الفترة من ١٩٣٠ ـ ١٩٤٨ . فى البداية كانت الأسماء الأجنبية لا تعلق بذهنى ثم بدأت أتعرف على أسماء بعينها مثل جوركى وهاردى وموباسان وتشيكوف ثم قرأت قصصا متفرقة للمازنى وتيمور ومحمود كامل المحامى . وذلك قبل تعرفى على قصص يوسف الشارونى ثم يوسف إدريس فيما بعد . وأعتقد أن الأخير قد أثر فى وجدانى كثيرا على الرغم من أننى لم أحاول تقليده مطلقا . وبعد أن قطعت شوطا كبيرا فى الكتابة تعرفت إلى قصص يحيى حقى .

وأعتقد أن قراءاتى فى القصة القصيرة كانت تحكمها الصدفة البحتة وليس الاختيار أو المفاضلة ، ففى صباى وجدت فى منزلنا ـ لأسباب أجهلها حتى الآن ـ مجموعات ضخمة مجلدة من معظم الدوريات الصادرة فى سنوات سابقة على مولدى كثيرا . وعندما أصبح فى مقدورى شراء الصحف بصفة منتظمة فى منتصف الخمسينات وقبلها بقليل تعرفت على أسماء أخرى مثل محمود البدوى الذى أحببته كثيرا فى سنوات دراستى الثانوية .

٢ ـ بدأت الكتابة فى مرحلة مبكرة جدا من العمر وترجع إلى العاشرة . وكانت المحاولات عبارة عن مواقف أو خواطر غير مكتملة أو محاولات لوصف مشاعرى . ولكن لغتى كانت لا تسعفنى بالوصف فأتوقف . وكذلك خيالى كان لا يسعفنى بإكمال الحدث فأتوقف . وكلها لا تزيد عن صفحة واحدة بالنسبة لكل محاولة . ولكننى كنت أشعر بمتعة حقيقية فى هذه السن المبكرة فى الجلوس ومحاولة الكتابة والبحث عن عنوان .

وقبل سن ١٨ تمكنت من كتابة عدد من القصص وأرسلت إحداها إلى مسابقة نظمتها الإذاعة البريطانية (راديو الشرق الأدنى على ما أعتقد) وكنت فى حوالى الرابعة عشرة من العمر . وقد أرسلتها من وراء أبى وكنت قد قرأت عن هذه المسابقة ـ ففى ذلك الحين لم نكن نمتلك مذياعا ـ وكانت صدمتى كبيرة عندما أعيدت القصة لى فى خطاب على عنوانى وقد تكفل المذيع بتصحيح العديد من الأخطاء الإملائية بالقلم الرصاص مع كلمة تشجيع رقيقة وقد أدرك صغر سنى

وكان اسم يوسف الشارونى يتردد فى العائلة مقرونا باسم الكاتب . وذلك لمعرفة عائلية ببعض أفراد أسرته . وقد دفعنى ذلك فيما أعتقد إلى محاولة تقليده فى الكتابة وذلك قبل أن أتعرف إلى كتاباته أو شخصه .

أما القصة القصيرة كشكل فنى فأعتقد أننى تعرفت عليها فى مرحلة تالية من خلال الصحف والندوات التى كانت يعقدها الدكتور مندور وكذلك فى ندوة الأستاذ نجيب محفوظ التى كانت يعقدها فى كازينو الأوبرا فهناك استمعت إلى أساتذة ونقاد كثيرين مثل الدكتور عبد القادر القط وفؤاد دوارة وشبان واعدين فى النقد مثل صبرى حافظ وغالى شكرى وجيل كان فى مراحل إعداد الرسائل الجامعية مثل الدكتور عبد المحسن طه بدر .

ومن هؤلاء ـ حيث إننى من خريجى كلية التجارة ـ تعرفت على القصة كشكل فنى وعرفت أن النقد علم واسع له أصول وقواعد وبدأت أتابع ما يكتب وأحلل كل قصة وفقا لقواعد صارمة تفسد متعة القراءة فى محاولة فهم أسرار هذا الفن وفى هذه الندوة تعرفت إلى الناقد أنور المعداوى وكتاباته .

وبدأت فى قراءة نقد القصة القصيرة بالإضافة إلى متابعة قراءة القصص المنشور وغير المنشور وقد توطدت معرفتى ببعض القصاصين .

٣ ـ قمت بالإجابه عن هذا السؤال فيما سبق ذكره .

٤ ـ اقتنعت فى سن مبكرة جدا بأننى قاص . وقد حاولت كتابة المسرحية كثيرا ولكننى كنت لا أحرز تقدما فيها كما أننى أحس براحة ومتعة عند كتابة القصة القصيرة ، والمسرحية مثلها فى ذلك مثل كتابة الشعر عندى حاولت وتوقفت بعد أسطر قلائل .

وأعتقد أن ذلك يرجع إلى عوامل متشابكة ومعقدة تحدد الدوافع الإبداعية عندى ، فإننى طوال سنوات صباى وشبابى الأول كنت أنفر من فكرة الصراع والسيطرة والتحول والكشف والتعرية وأميل الى التأمل الساكن اللحظى لموقف معين ولهذا كنت وجدانيا ونفسيا أبتعد عن عالم المسرح وسحره .

ولهذ الأسباب أيضا وبعد أن عركتنى الحياة ربما أعود إلى كتابة المسرحية بجوار القصة القصيرة . فقد أدركت فى سن الأربعين ـ وياهول ما أدركت ـ أن الانسان هو الوحش الأول فى هذا الكون ، وأن نظم الإنتاج هى التى تحدد مقياس القيم لهذا الوحش الكاسر الذى هو الإنسان . كما أننى أدركت أن كراهيتى للصراع لن تخفف حدته فى هذا العالم ، والتخلص من أوهام الصبا والأفكار الرومانتيكية والمثاليات المبتورة واجب مقدس فى البحث عن الحقيقة . وأعتقد أن من يمتلك ـ عقليا ووجدانيا ونفسيا ـ ذلك يقترب من عالم المسرح أما من يرفض ذلك وفقاً لأى مستوى يقترب من عالم القصة . وإن كان ذلك لا يعنى أن القاص أيضاً قد يمتلك ذلك ويكتب القصة . ولكننى أعتقد أنه فى هذه الحالة تكون قصصه مليئة بدفق الحياة المضطرب وهذا ما لا أميل إليه بطبعى فيما سبق من سنوات .

إمكانية النشر لاترد على ذهنى عند الكتابة ولا توجهنى إلى اختيار الإطار الفنى .

٥ ـ القصة القصيرة عندى تهدف إلى تعرية الوحش الكاسر وكشف مقياس القيم وتعديله . وفى البداية كان ذلك عن طريق التأمل والرصد لمواقف جزئية . وحاليا عن طريق دفع الصراع إلى الأمام بالنسبة لمواقف متكاملة خاصة بالبنية العامة للنظام العام أو النظام الإنتاجى . وذلك كى نزيد من إنسانية الإنسان . وكى يتمتع بحرية أكثر . وبعالم أكثر رحابة واتساعا . ولكى تزيد إبداعاته وجماليات عالمه الداخلى والخارجى .

٦ ـ من أسبوع إلى عدة أشهر وينذر أن أنهى قصة فى يوم أو عدة أيام .

كنت فى سنوات الكتابة الأولى أواجه العديد من المشكلات المعقدة . وبعضها كان يتعلق بطريقة عرض الأحداث والشخصيات . وكنت أعيد كتابة كل قصة على عدة أوجه . تارة على لسان الغائب وتارة على لسان مخاطب للقارىءيستشيره ويلفت نظر ويعلق ويسخر وتارة بطريقة محايدة تماما . هذا من حيث الشكل العام للقصة . أما اختيار اللغة المناسبة والصياغة واختيار الكلمات فدائما كانت تواجهنى صعوبات تتعلق بقصور قدراتى اللغوية عن تحقيق طموحاتى الفنية والنقدية والمنهجية . فأحد أوجه القصور مثلا تتمثل فى أن مفرداتى اللغوية قليلة جدا . ولا تتعدى ألفى كلمة وهى بذلك لا تتعدى مفردات صبى فى المراحل الأولى من تعليمه وهذا الفقر اللغوى ـ الذى له أسبابه الكثيرة التى أدركها جيداً ـ يحد من القدرة على الإنشاء عندى . وفى بعض الأحيان أجهد نفسى بحثاً عن كلمة للتعبير عن حالة معينة . وما يعقد المشكلة أيضا أن الكلمات التى أعرفها لا تأتى دائما فى اللحظة التى أحتاجها فيها . وربما أكتب الجملة وأترك فراغا لكلمة أو كلمتين أعرفها ولا تسعفنى الذاكرة بها وعلى الرغم من أننى أكتبها قبل الانتهاء من الصفحة غير أن عدم التدفق هذا يمثل صعوبة ما . صعوبة أخرى تتمثل فى عدم السيطرة على قواعد اللغة فى بعض المواقف . وقد يدفعنى ذلك إلى إعادة تركيب الجملة بطريقة أخرى تبعد عنى الحرج وهذا يعنى أننى أضحى ببعض مما أريده لأننى لا أقدر على تحقيقه .

هذه هى بعض نواحى القصور . وقد يكون مرجعها ـ كما يقول اللغويون ـ إن « سقف » اللغة أو تعلم اللغات محدود عندى . أو لعدم الرجوع إلى كتب التراث فى سنوات الصبا وعدم تعلم الرجوع إلى القواميس إلا فى سنوات متأخرة . وقد تكون هذه بعض الأسباب وغيرها . ولكن محور المشكلة أن طموحاتى الفنية متعددة .

فأنا صاحب عقلية منطقية ترفض التزيد والثرثرة كما أننى أرفض المترادفات وأسعى دائما إلى تحديد المعانى تحديدا قاطعا ، وهذا يعنى أننى أفتش فى ثروتى اللغوية الفقيرة عن الكلمة المناسبة لكل موقف ، حيث إن الكلمة أيضا لها جرس وشكل كتابة ووقع فى داخل الجملة وتأثير على ما يسبقها وما يلحق بها . فالجملة ليست عدة كلمات مرصوصة ولكنها نسيج حى من نسيج القصة كلها وجزء من السياق العام للقصة .

وهذه المشكلة تزداد تعقيدا من سنة إلى أخرى فبعد أن كانت قاصرة على قواعد اللغة أضحت متعلقة بمعرفتى بفنى الموسيقى والتشكيل . فتدفق الألحان الصغيرة وتوزيع الضربات والنبر والتضارب والتلاق فى المقطوعة الموسيقية ذات « الفورم » يفرض على أن أختار الكلمات وأدقق فى مواضعها أيضا وفقاً لحس فنى كونته على مدى سنوات طويلة ، أفردتها لدراسة فنى الموسيقى والتشكيل . فالحركة والظلال والألوان والتوازن والسكون والإيقاعات كلها قيم فنية أضحت لصيقة بحسى الفنى وأسعى إلى تحقيقها . .

وكما قلت إن الصعوبة عندى تكمن فى القصور اللغوى والطموحات الفنية وكيفية إخضاع الثروة اللغوية القليلة لتحقيق هذه الطموحات . وقد سهل على تقبل هذه الحقائق من الكتاب العالميين همنجواى ومن الأصدقاء المبدعين المصريين القاص إبراهيم أصلان . فهمنجواى أسلوبه بسيط محدد خال من التعقيد كأسلوب التلغرافات ولكنه غنى جدا . وكذلك إبراهيم اصلان يعقد بضع كلمات عادية جدا فى عقد يضفى عليها لراء .

٧ ـ نعم .

بعد سنوات طويلة من الكتابة والمحاولة أصبحت قادرا على اختيار الشكل العام للقصة بعد محاولة واحدة أو محاولتين . واختيار الضمير الذى تُسردبواسطته . كما أننى بالنسبة للحدث أصبحت أقدر على اختيار اللحظة التى تبدأ عندها القصة فى المحاولة الأولى أو الثانية للكتابة والاقتصار فى التعديل على الجزئيات الصغيرة وإعادة صياغة الجمل والحوار المناسب وقد يستغرق ذلك عدة أشهر .

كما أننى أعتقد أننى أصبحت على وعى كامل باللحظة التى ينتهى عندها التعديل . وعندئذ تكون القصة معدة للنشر وعادة لا أرجع إليها بعد ذلك .

٨ ـ سبقت الإجابة على هذا السؤال بالتفصيل فيما سبق ذكره .

٩ ـ نتيجة اهتمامى بالدرجة الأولى بالجو العام للحظة . وأعتقد أننى أجيد تصوير الجو العام « المود » أكثر من خلق الشخصية كما أن ما أعرضه من أحداث فى غالبية الأحوال لايتميز بحبكة رائعة . لما أكتبه يلصق بنفس القارىء ولا يستطيع إعادة حكيه أو تلخيصه لأنه غير قابل لذلك أصلا .

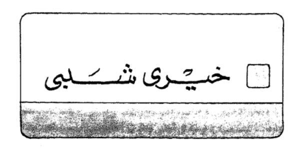
١٠ ـ غالبا أعينها فى أسطر قليلة .

١١ ـ نعم .

مرحلة كاملة من الكتابة لم تنشر لأنها لا تشكل لى قيمة ذات بال وهى مرحلة دراسة هذا الفن . ثم مرحلة كاملة نشرت فى مجموعة « الحداد يليق بالأصدقاء » . وقد كتبت فى السنوات القليلة السابقة على نكسة ٦٧ وبعدها . وهى مرحلة الرصد والرفض والتعرية والتأمل . ثم مرحلة أخرى لم تنشر معظم قصصها حتى الآن تتعلق بمواجهة الأحداث وتعرية كلمات أو مسلمات لتغيير مقياس القيم الفاسد السائد والدفاع عن حرية الانسان بقوة . وكذلك مواجهة سيف الزمان المسلط على الرقاب ، ومواجهة نظم الإنتاج التى تزيد من وحشية الإنسان والبحث عن النظم التى قد تزيد من إنسانية الإنسان .

١٢ ـ لا أعتقد أننى انصرفت عن القصة القصيرة .

١٣ ـ هذا النوع الأدبى ستظل له الصدارة بانتشار التعليم فى العالم الثالث بالنسبة لبقية الفنون الأدبية الأخرى .



١ ـ قبل التحاق بالمدرسة تعلمت القراءة والكتابة فى كتاب القرية ، الذى نستأنف الذهاب إليه بعد خروجنا يومياً من المدرسة . وكان لأحد أقاربى دكان بقالة يرتاده شاربو الشاى لساعات طويلة ، وكنت أقرأ لهم فى كتاب ألف ليلة وليلة وسيرة عنترة والسيرة الهلالية . وأول كاتب قصة لفت نظرى هو مؤلف ألف ليلة وليلة . وأول كاتب قصة قصيرة شد انتباهى هو صديق من بلدتنا يدعى «إسحاق قلادة» كان طالبا فى شهادة الثقافة بطنطا ، وكان يكتب القصة القصيرة ويرسمها له زميله أحمد إبراهيم حجازى رسام الكاريكاتير الشهير الآن . فصرت أداوم قراءة القصص التى تنشرها جريدة المصرى لسعد مكاوى وعبد الرحمن الخميسى ، ثم توسعت دائرة معارفى القصصية فاكتشفت محمود كامل المحامى وإحسان عبد القدوس ومحمود البدوى وأمين يوسف غراب ويوسف السباعى .

وعندما التحقت بالمدينة طالباً بمعهد المعلمين العام وقع فى يدى ثلاثة أعداد من مجلة «الغد» قرأت فيها قصصا ليوسف إدريس وصلاح حافظ ومحمد صدق وزكريا الحجاوى . ثم قرأت مجموعة اسمها «السماء السوداء» لمحمود السعدنى ومجموعة أخرى له بعنوان «جنة رضوان» فأدركت أن كاتب القصة ليس مطالباً باصطناع أجواء وأحداث ونماذج شخصية من خياله . لكن قصة «أبو سيد» ليوسف إدريس رسخت فى وجدانى ، إلى أن استمعت إلى حديث إذاعى للدكتورة سهير القلماوى تعرض فيه مجموعة قصصية ليوسف إدريس بعنوان «أرخص ليالى» فاشتريتها وقرأتها فقلبت كيانى وغيرت كل مفهومى البدائى عن القصة . كان صوتا أعرفه وأشعر بكل مافى أعماقه من نبرات . وبتأثيره وحده عشقت القصة وأصبحت من متابعى نشاطها فى كل مكان تصل إليه قدرتى على المتابعة ، وقد عشقت يوسف حتى إننى لما قرأت تشيكوف بعده خيل إلىّ أن تشيكوف يقلده . وكانت هوايتى أن أقرأ قصص هذين الكاتبين بصوت عالٍ ولذة فائقة كأننى مؤلفها الأصلى ! .

٢ ـ كنت أعمل فى الإجازة الصيفية مع «الأنفار الشغيلة» فى وسية محمد على بكفر الشيخ ، وكنت أكتب الشكاوى للأنفار والخطابات لذويهم ، وقد لقيت من المعاناة قدراً رهيبا فى أن أجعلهم يقتنعون أن الكلام الذى أعيد قراءته عليهم هو نفسه ماأملوه علىّ ، إذ إننى كنت أكتبه بلغة فصيحة أجرب فيها ما نقلته من الكتب الأدبية من عبارات وجمل أسلوبية مصكوكة ، فكانوا يراجعوننى ، ويعيدون تفسير ماقالوه مثنى وثلاث ورباع ، وأعيد كتابته مثنى وثلاث ورباع ، أحاول فى كل مرة أن أقترب من الإمساك بالدفقة الشعورية التى تحملها كلماتهم التلقائية . على أن المسألة لم تكن مشكلة التعبير وحدها ، بل كانت أيضا مشكلة الاختصار ، ذلك أن كل من عرفتهم من الأنفار والفلاحين كانت لهم مظالم لدى الحكومة علىّ أن أكتبها لإرسالها إلى المسئول أو جريدة «المصرى» لتنشرها ، وكنا موقنين من أن أى مسئول يتلقى المظلمة سوف يرميها إذا كانت أكثر من صفحة ، وسوف يقرأها بالتأكيد إذا كانت أقل من صفحة. فكيف أصف فى نصف صفحة على الأكثر مظلمة متفرعة يرويها الفلاح فى ساعتين على الأقل ؟ العجيب أنه بعد أن يحكيها يعقب قائلاً : «كلمة وردّ غطاها» . ولم أكن أستطيع التدليس عليهم أو خداعهم لأننى سأطالب بأن أسمعهم ماكتبت .

وعلى هذا فإن قصص يوسف إدريس وتشيكوف خاطبت فى نفسى منطقة تعرفها ، حيث أيقظت فى نفسى عشرات اللقطات والصور القصصية التى عشتها مع مشاكل الأنفار وطولبت بالتعبير عنها فى مظالم أو شكاو ، وشرعت أحولها من مظالم مباشرة إلى قصص فنية . ولكننى كنت مفتونا بالشعر فى أعماق ، وكان افتتانى بالشعر منشؤه سحر القرآن المتأصل فىّ بموسيقاه العذبة ومعانيه الدسمة ، فلما نظرت فيما قرأت وجدته أبعد مايكون تماماً عن القصص بمعناها المعروف ، كذلك لم تكن شعرا صريحا ، إنما جاءت نوعا كالترانيم كالصلوات كالآيات ، وكنت أبحث فيها عن الأفكار التى أردت التعبير عنها ، فلا أجد إلا أصداء بعيدة لا علاقة لها بما كتب . واكتشفت بعد ذلك أن السبب هو شدة احتشادى للحظة الكتابة ، إذ أحيطها بطقوس غريبة وأنعزل وحدى فى مكان ناء وأروح أرقق من أحاسيسى تجاه كل الأشياء ، وأدخل نفسى فى إهاب نفسىّ صوفى ، وفى العادة لم أكن أرضى عن مضمون ماكتبت وإن كنت أستعذب صوتى فيه .

وقد حدث أن ارتقيت فعملت كاتبا لأحد المحامين المثقفين فى مدينة «قلين» يدعى «وهيب نصيف» كان يهوى الأدب والقصة القصيرة ، فلما أطلعته على كتاباتى قرأها بإمعانٍ وقال : لماذا لا تكتب مثلما تتكلم ؟ . قلت لا أستطيع . قال : جرب . وظللت أجرب دون جدوى ، إلى أن التقيت بصديق يدعى «بكر رشوان» يكبرنى بأعوام وكان يحضر لليسانس الآداب قسم فلسفة ويكتب القصة القصيرة ، فزودنى بأكبر نصيحة : لا تجلس لتكتب عامداً متعمداً ، أقبل على الكتابة كأنك ستلعب عشرة طاولة ، وابدأ بكتابة مذكرات نثرية فى الموضوع الذى تنوى كتابته قصة . فجئت مرة أكتب هذه المذكرات فإذا بى أنساب مع المذكرات فى سهولة وليونة وإذا بهذه المذكرات تصبح ـ بعد تعديلات طفيفة جداً ـ هى قصصى الأولى التى نشرتها فى جريدة المساء وبعض الصحف الإقليمية ، وفى كتاب طبعته على نفقة زملائى طلاب معهد المعلمين العام فى دمنهور بعنوان «المأساة الخالدة» . وكان بالفعل مأساة ، إذ إننى بسببه فشلت فى امتحان الدبلوم .

٣ ـ منذ وقت مبكر قرأت عبارة لأحد الأدباء لا يحضرنى اسمه الآن تقول : اقرأ النصوص نفسها لأنك تتعلم منها أضعاف أضعاف ماتتعلمه من الدراسات النقدية أو النظرية . ولهذا فقد قرأت قصصا لا حصر لها لكتّاب من كافة أنحاء العالم من الذين دخلوا اللغة العربية . ومع ذلك فقد قرأت دراسات وكتباً كثيرة تبحث فى فن القصة . ولكن ذاكرتى لا تحتفظ إلا بالقليل منها هو على التحديد ما أثر فىّ من بين ما قرأت . أذكر مثلا كتاب الدكتور شكرى عياد عن القصة القصيرة فى مصر ، والرسائل المتبادلة بين جوركى وتشيكوف ، وكتاب صور أدبية لجوركى ، وكتاب فى الثقافة المصرية لمحمود العالم وعبد العظيم أنيس ، وكتاب واقعية بلا ضفاف لجارودى وبالتحديد فصله عن كافكا ، وكتاب فن القصة القصيرة لرشاد رشدى ، وفجر القصة القصيرة ليحيى حقى ، وثلاث كتب شهيرة عن فوكنر وآخر عن هيمنجواى وثالث عن ديستوفسكى .. الخ . وكان من الممكن اللجوء إلى مكتبتى الخاصة أستذكرها عشرات الكتب التى قرأتها فى فن القصة ولكننى فضلت أن أترك نفسى للتلقائية ولما فيها بالفعل . ولكننى لابد أن أعترف هنا أننى قد استفدت فائدة كبيرة جداً من دراسات نقدية لكل من الدكتور محمد مندور والدكتور لويس عوض ورجاء النقاش وإبراهيم فتحى وحسين مروة وأنور المعداوى وعلى الراعى وعبد القادر القط . وربما كان أهم كتاب أفدت منه فى حرفية فنّ القصة القصيرة هو كتاب «أنشودة للبساطة» للأستاذ يحيى حقى الذى كتبه لنا نحن الذين كنا شبانا فى ذلك الوقت .

٤ ـ تفتننى القصة القصيرة أى نعم . وإن كنت أكتب الرواية والدراسة النقدية والأدبية والمقالة الصحفية بل وأكتب المسرحية الغنائية أيضا . لكننى أرى أن القصة القصيرة فن ملائم للمزاج المصرى تماما ، والشعب المصرى قاص من الدرجة الأولى . وقد تثبتُّ من ذلك فى دراسة ميدانية قمت بكتابتها منذ سنوات بعيدة بعنوان «لهجة الحكى فى لغة العامة» . اكتشفت فيها أن عامة الشعب المصرى تمتلك قدرة على الحكى أرق بكثير جداً من قدرة الكتاب المحترفين ، وتتمثل هذه القدرة العبقرية بأجلى معانيها فى ازدهار النكتة المصرية . إن القاص المصرى إذا نجح فى أن تكون قصصه فى براعة النكتة وسرعتها وكثافتها وشدة عمقها يصبح كاتبا

عالميا بحق . النكتة المصرية تحمل قدراً عظيما من الموهبة القصصية الفطرية التى تقوم ـ بقدرة فذة فريدة ـ بتلخيص المواقف الكبيرة والنتائج الأكبر فى عبارات أو كلمات معدودة حافلة بالمفارقات . والمتأمل فى حديث العامة اليومى يجده حديثا قصصيا بالسليقة ، فنحن عادة لا نتحدث بشكل مباشر ، وكل فترة من الزمن تشيع بين العامة لهجات ومصطلحات يستخدمها كالرموز الفنية المعبرة دون دخول فى التفاصيل التى لا يحبها الشعب المصرى أبدا ولا يتورع عن أن ينهرك بغلظة إذا أطلت الحديث معه قائلا لك : إنت حتحكى لى قصة حياتك ؟ . وأنت تلاحظ أن كل تجمع عمالى أو وسط اجتماعى تكاد تكون له رموزه الخاصة وشفرته الخاصة . وإن رأيناهم عند استخدامها نقول تعبيرا عن عدم فهمنا : إنهم يتكلمون « بالسيم » . وتلاحظ أيضا أن الرجل حين يريد أن يقترض منك جنيها فإنه لا يقول لك : « هات جنيه سلف » ، إنما هو ، غالبا ، يؤلف حكاية سريعة . لابد أن يحكى لك كيف أنه ذهب ليقبض فلم يلحق الصراف ، أوكيف أنه ضرب يده فى جيبه فتذكر أنه نسى المحفظة ، أو كيف ابنه أصابه كذا .. الخ ، حكاية مؤداها أنه فى حاجة إلى مساعدتك إن استطعت . أنت أيضا لا تعتذر بشكل مباشر ،

لابد أن تؤلف حدوتة سريعة ترد بها ، كأن تزعم أنك فوجئت بالعربة معطوبة فأصلحتها ، أو فوجئت بأنك مطالب بكذا فدفعته ، أو على الأقل تحكى له طرفا من أزمتك المادية .. الخ . تأمل رجلاً يحكى لك مشواراً قطعه ليصل إليك ، تأمل طريقته فى الحكى وكيف تحفل بالإمكانيات الفنية الهائلة ، يقول لك مثلا : « رحت لصاحبنا أطلب الدين اللى عليه .. ماقدرش يفلفص .. زنقته .. يافلان هات اللى عليك .. مفيش .. طاوعنى هات اللى عليك .. مفيش .. هات مفيش . هات مفيش . رحت واخده روسية فى دماغه » . انظر إلى الحكمة فى تكرار عبارة « هات مفيش » ترى كيف أنه لخص بها مشاحنة كاملة أغنتك عن عشرات التفاصيل المملة !

وإذا كان البعض يقول إن القصة القصيرة ازدهرت فى الغرب نتيجة لسرعة إيقاع العصر وسيطرة الآلة الدائرة . فالرأى عندى أن القصة القصيرة يجب أن تزدهر فى مصر لأنها أشد الفنون تواؤماً مع طبيعة الشعب المصرى وتكوينه النفسى ومزاجه . والحق أننى فى محاولاتى الدائمة لكتابة القصة القصيرة أحاول تقليد هذه الطبيعة واستشفاف هذا المزاج .

٥ ـ القصة القصيرة عندى هى التلغراف السريع الذى أرسله إلى أهلى وعشيرتى الذين ربما جاورونى فى نفس المسكن ، وربما فصلتنى عنهم آلاف الأميال والفراسخ والخرائط الجغرافية . الهدف منها إعادة التواصل بينى وبينهم عبر عشرات الحواجز الطبيعية ، والوهمية والجغرافية . هى عندى كالومضة يتعرف منها الإنسان على أخيه الإنسان ليحمل معاناته وهمومه . إنها كنبضات القلب دليل على أن الجسد الإنسانى لا يزال حيا . وهى أيضا كلمة فكرة أو فكرة كلمة قد أضئ بها للآخرين أو أستضئ بها الآخرين .

وأفترض أن قرائى أولئك الذين لا يزالون يمجدون قيمة العمل والمعاناة الإنسانية فى سبيل الصعود إلى أعلى مراتب الرقى الإنسانى . هم أولئك الذين لا يزالون يحملون أحلاماً خلاقة ، الذين لم ينفصلوا بعد عن مشاعر الأغلبية ، أما أولئك الذين جرفتهم قنوات الكسب السريع وتفرغوا لمتعهم الشخصية الرخيصة المؤقتة فإنه لا حوار بينى وبينهم . وليس ثمة من قناطر توصيل بين مشاعرنا . وقارئى على التحديد هو ذلك المواطن الذى لا تنفصل طموحاته الشخصية عن طموحات الوطن .

٦ ـ بعض القصص كتبتها فى جلسة واحدة قد تمتد إلى خمس ساعات متواصلة أكون فيها كالواقع تحت سيطرة مخدر قوى يفصله عما حوله . وهذه عادة أحلى القصص التى أكتبها ولذا فهى نادرة . وبعض القصص القصيرة أكتبها فى شهر وربما أكثر . وهناك قصص بدأتها منذ نيف وعشرين عاماً فى قريتى ثم أتممتها فى الأيام الأخيرة فلم تزد عن بضع صفحات . وهناك قصص أكتب فيها طويلا ثم تصل إلى طريق مسدود فأتركها يائساً ، وبعد شهوروربما سنوات أعود إليها صدفة لأقرأها فأكتشف أنها مكتملة لم يكن ينقصها أى شئ ، وهناك قصص ولدت فجأة دون فكرة سابقة أو شعور سابق بها ، أرانى مدفوعا بشعور غامض للإمساك بالقلم والشخبطة العفوية فإذا بى قد كتبت قصة يتضح لى وأنا مسترسل فيها أنها كانت كامنة فى أعماق منذ الطفولة ، ومثل هذه القصص أرانى معتزا بها جداً لأنها فى نظرى كالوثائق التى تثبت لى أننى صادق فى ارتباطى ببعض القيم والأشياء الخاصة . وقد يدهشك أن ستين فى المائة تقريبا من القصص التى اعتدل فيها قوامى الفنى ، وأقنعتنى أنها تجارب فنية يعتد بها من وجهة نظرى ، رأيتها فى الحلم قبل كتابتها ، جاءتنى من قبيل الأحلام ، العجيب أننى أراها بكل حذافيرها ، وقد لاحظت أن هذا النوع من القصص يجيئنى على طريقتين ، فمرة أرى القصة كحدث محض أعيشه وأعيه فى نفس الوقت بكل رعدة وانبهار ، فأصحو من النوم مفعما بعشرات الأحاسيس والمعانى المقلقة ، تظل تصاحبنى أياما طويلة إلى أن أنجح فى تدوينها على الورق ، كما حدثت بالحرف الواحد فكأننى عشت الحلم مرتين . وهذا فى الواقع شئ ساحر ، ومرة أرى القصة من خلال كتابتى لها ، بمعنى أوضح أرانى فى الحلم أكتب قصة تنتفض منها الأحداث والعبارات حية ، فأصحو من النوم على درجة كبيرة من الاكتئاب إذ إننى أثناء الحلم ، كنت أعيش لحظة مشرقة حافلة بالوهج الذى يهرنى فى أساتذتى الموهوبين حتى ليخامرنى الإحساس بأننى صرت نداً لهم ، ينتزعنى الصحو منها فأكتئب ، ويصاحبنى الاكتئاب فترة طويلة أحاول خلالها استعادة نفس اللحظة والوصول إلى نفس الوهج . ومن هذا القصص مجموعة نشرتها متفرقة بعنوان « اسكتشات بالحفر على الجلد » ، وكانت تأخذ طابع الحلم ومنها مجموعة أقاصيص نشرتها تباعاً بجريدة الأهرام ، وكانت خليطاً من الحلم والواقع مثل قصة « كلوباتيه » وقصة « فنتازيا الأطفال » وقصة « سقوط الظل » وقصة « الأفول » وقصة « سرادق الألم » وقصة « الفرجة » وغيرها . أما القصص التى تنبع من حياتى الخاصة ـ وهى ساحرة ـ فلم أوفق فى كتابتها حتى الآن .

٧ ـ رغم أننى كتبت عشرات القصص القصيرة ، وعدداً من الروايات الطويلة ، ورغم أننى ـ أزعم ـ قد أصبحت مسيطراً على بعض أدواتى ، ورغم أن ذاكرتى حافلة بآبار لا تنضب من النماذج الإنسانية الثرية والموضوعات المغرية بالكتابة ، ورغم أننى ـ أزعم أيضاً ـ قد أصبحت قادراً على تحديد زاوية الرؤية الفنية بسهولة وبساطة ، واختيار حبة البندق التى أثق أنها غير فارغة ، إلا أن كل ذلك ـ من أسف ربما ـ لم يمكننى حتى الآن من الكتابة السهلة ، فلا أزال أجد صعوبة بالغة فى الكتابة حتى لوكنت أكتب تعليقاً على صورة ، بل إننى ـ ولست أعرف إن كان ذلك مرضا خاصا بى وحدى أم لا ـ أرانى ميالا باستمرار للهروب من الكتابة وتأجيلها لأسباب جد غامضة . العجيب العجيب حقا أن ذلك كثيرا مايدهمنى فى لحظة من لحظات الوهج النادرة ، إذ يتصادف أن أكون قد استغرقت بالفعل فى اللحظة التى أنشدها منذ شهور واسترسلت فى الكتابة بكل وضوح ، فإذا بى أسمع طفل يتثاءب أو يشرع فى البكاء فى الحجرة المجاورة ، ومع ثقتى من أن أمه سوف تضع يدها عليه فيسكت فى الحال إلا أننى أهب قائماً لأذهب إليه ، وغالبا مايكون قد سكت قبل وصولى ، أو ترانى أستمع إلى حوار فى الشارع يؤدى إلى مشادة ، فبتطفل عجيب أترك ما فى يدى وأفتح الشباك وأدخل فى الحوار وتكون النتيجة أن أتعب فى لضم الخيط من جديد ، لكننى ألاحظ دائماً أن لضم الخيط لا يتعبنى كثيراً إذ إن غرفة الموضوع أو غرفة اللحظة لا تكون قد أظلمت بعد .

رغم أننى أشتغل بالصحافة و أتعرض لممارسة الكتابة الصحفية بشكل متواصل إلا أن الكتابة الفنية لا تزال ترعبنى وتوقفنى عند حدى ، كأننى سأحمل على كاهلى مسئولية الحكم فى قضية البشر أجمعين . وكثيرا ما تمر بى فترات من الجدب أحس خلالها كأننى لا صلة لى بالكتابة الفنية ، فأرانى فى مثل هذه الفترات أحن إلى لقاء الأصدقاء من الكتّاب وأسمع مبهوراً إلى أحاديثهم ومشاكلهم الفنية ، أو أعيد قراءة أعمال فنية معينة أضعها دائما بجوار الوسادة مثل أعمال هيرمان ملفيل ، ديستوفسكى ، هيمنجواى ، كافكا ، فوكنر ، تشيكوف ، إدريس ، شاكر السياب ، أمل دنقل ، فؤاد حداد ، وغيرهم ممن أعتبر أعمالهم كأنها تراثى الخاص .

٨ ـ لا أهتم عادة بما تسمونه المغزى : إنما القصة القصيرة بالنسبة لى ككائن حى يعتريني ويتلبسنى فأحاول نسخه ، لكننى حين أكتب أحس كأن بداخلى مقلاة تتساقط عليها جزئيات من الواقع الاجتماعى الذى نعيشه كحبات الحمص تنتفض فوق مقلاتى وتخرج ساخنة مقلية ، والفرق بين قصصى القصيرة وبين الواقع يشبه الفرق بين الحمص الأخضر والحمص المقلى تستطيع أن تأكله وتستطعمه . والواقع أننى فى حالة عدم تصالح دائمة مع المجتمع بجميع فصائله وأنواعه ، وبداخلى قدر كبير جداً من السخط عليه وعلى أوضاعه وواقعه الذى يتنافى دائما مع المغزى الإنسانى ، وربما كانت قصصى بمثابة محاولات مستمرة لاكتشاف هذا التناقض الحاد والبحث فى دوافعه ومدى امتداده فى المستقبل البشرى . ولربما كان مفهومى للقصة ـ وهو متواضع ـ يختلف عن وجهة النظر التى تقول بمسألة المغزى هذه . المسألة فى رأيى ليست غزواً تستهدفه القصة،إنما القصة عندى ربما كانت نافذة صغيرة يطل منها القارئ على رؤية معينة ، أو إطاراً محددا يغرى القارئ بالتفكير فى حدوده المرسومة ليستخلص أشياء ربما لم تخطر ببالى على الإطلاق .

٩ ـ تجتذبنى القصة كفعل إنسانى متكامل لا تنفصل فيه الشخصية عن الفعل . وأحيانا كثيرة أرانى غير معنى بما حدث بل بكيف حدث . وأحيانا أخرى أرانى معنيا بالنتيجة التى تحمل مقدماتها فى جوهرها ، أو برد الفعل الذى يكون أعمق من الفعل نفسه ، غير أننى نادراً ما أفكر فى هذه المسائل . كل ما أنا واثق منه هو أن الحنين للكتابة يستبدبى فى لحظات أجهل موعد حضورها لكنها حين تحضر يشملنى العذاب اللذيذ ، الذى مصدره معاناة التجربة نفسها أكثر من مشاكلها الفنية . إن المشاكل الفنية تنشأ عندى أثناء الاستغراق فى الكتابة ، ولأنها تنبع من طبيعة التجربة فإنها كثيرا ماتجد لنفسها حلولا تلقائية غير متوقعة .

١٠ ـ العادة أننى أقبل على القصة دون اهتمام بتعيين الزمان أو المكان ، وحين أمضى فى الكتابة وأشعر أننى قد تعين على تحديد الزمان والمكان فإننى أتوقف عن الكتابة . لأن العادة أن القصة عندى ككيان حى تجئ معبرة عن زمانها ومكانها حتى دون تعيينها بشكل محدد مباشر ، فالقصة عندى تقول لك إننى رأيت هذا ... هكذا ، إن الزمان والمكان يتحددان وحدهما دون وعى منى . وكثيراً ماأرى القصة بعد كتابتها قد حددت بنفسها زمانها ومكانها من خلال ملامحها النفسية والاجتماعية والبيئية ، والقصة التى لا أرى فيها تعيينا للزمان أو المكان يكون ذلك بعض عناصرها الفنية ، بمعنى أن يكون من مقوماتها الفنية عدم تحديد الزمان أو المكان .

١١ ـ نعم أرى أننى فيما أنجزت حتى الآن من قصص قصيرة قد مررت بعدة مراحل من التطور ، فلم تعد القصة عندى معادلاً موضوعيا للواقع بل أصبحت معادلاً فنيا ... للحلم . والقصص التى كتبتها فى السنوات الأخيرة كانت تأخذ مفاتيحها من الواقع وتفتح بها خزائن مهجورة من الذاكرة الحلمية للإنسان باعتبارها أصدق من الذاكرة الواعية وأشمل وأعمق فى التأثير .

١٢ ـ الواقع أننى لم أنصرف عن الكتابة القصة القصيرة وإن كنت أكتب الرواية الطويلة . فقد انتهيت من كتابة روايتى الرابعة وتقع فى خمسمائة صفحة بعنوان (الشطار) كشفت فيها عن أحد العوالم المتأصلة فى مجتمعنا وأعنى به عالم المخدرات والسياسة معاً . مثلما كشفت فى روايتى « السنيورة » و « الأوباش » عن عالم عمال التراحيل وكيف ينفضح بالمشكلة الإنسانية والوضع الإنسانى كله . ومثلما كشفت فى رواية « اللعب خارج الحلبة » عن تجربة المثقف المحبط الذى يحمل أوزار غيره فى مجتمع مغلق متفسخ . وقد مارست كتابة الرواية فى أوائل السبعينيات ويربطنى بفن الرواية ثراء التجربة الإنسانية التى عشتها فى حياتى الخاصة فوق افتتانى بهذا الفن نفسه من خلال تعرفى مبكراً على ألف ليلة وليلة والسير الشعبية .

١٣ ـ أرى أن مستقبل القصة القصيرة فى مصر ينبئ عن فترة ازدهار قادمة ربما وصلت بهذا الفن إلى ذرى عالية جدا رغم ماقد يبدو على السطح من ركود عام . لكننى ألتقى بمواهب صغيرة تعرض علىَّ إنتاجها القصصى فأجد فيه إحساساً عظيماً بالشخصية المصرية والمزاج المصرى . كما أجد فيه استفادة هائلة من منجزات الأجيال القاصة الماضية . غير أن ازدهار هذا الفن فى السنوات المقبلة مرهون بحركة النشر والحركة الثقافية بوجه عام .

سكينة فــؤاد

١ ـ قرأت كل ماوقع تحت يدى من أسماء من الشرق والغرب ... فى القصة القصيرة وفى غيرها من الفنون والآداب والمعارف .. فلم تكن هناك قراءة منظمة ولارؤية واضحة للمستقبل ـ كل ماأعرفه أننى كنت أحب الورق المطبوع وأقرأ كل ورقة تقع تحت يدى .

٢ ـ نحن لانختار مانحبه ولكن هذه التكوينات أو التركيبات الخاصة النفسية والمزاجية والعصبية والفنية وتراكم الخبرات الحياتية والثقافية هى التى تختار لنا .. وقد كان دائما التعبير الأسرع المركز الذى يتجه إلى هدفه الفكرى من أقصر الطرق ومن أكثرها سخونة وتدفقا ونبضا . ربما كانت هذه الطبيعة فى أسلوب التفكير وفى شكل التعبير المفضل هى التى أخذتنى إلى القصة القصيرة .

أما تجارب الصبا المبكر فلم تزد عن هذه المحاولات التى نفعلها كلنا فى الغالب ونخفيها بعيدا عن العيون وإن لم تظل المحاولات للاهتمام بالدراسة والانشغال عن أى رفاهية تعطل عن النجاح .. وقد كان الفن والتعبير عن النفس يومها لونا من ألوان الرفاهية وسط ظروف صعبة كانت تقتضى الاتصال العملى بالحياة .. ولما انتهت الدراسة الجامعية وعملت بالصحافة .. بدأت أستعيد الحلم القديم ... ورغم مافى الصحافة من امتصاص دائم ومباشر للفكر والتعبير ورغم مافيها من علاقة دائمة بالكتابة ـ تمثل لونا من ألوان الإشباع الذى يمكن أن يكفى أو يغنى عن الكتابة الأدبية ... فبالأيام وبتراكم الخبرات وبإحساس عميق بأن الكتابة الصحفية لم تعد تغنى ولاتشبع ـ ولد كتابى الأول .

٣ ـ فى البداية لم أقرأ ولاكنت أعرف الطريق إلى هذه الكتابات فلم يكن هناك دليل الى أى شىء . وأول ماوقع عليه عقلى من علامات مضيئة على طريق القواعد والأصول الفنية فى الكتابة والنقد كان فى محاضرات المرحوم الدكتور مندور وفصول كتاب « خطوات فى النقد » لعمدة القبيلة الأدبية الأستاذ يحى حق .

٤ ـ أعتقد أننى قدمت إجابة السؤال الرابع فى الرد على السؤال الثانى ... ولاأعتقد أن طبيعة الموضوع هى التى فرضت علىَّ شكل القصة القصيرة . رغم أن هذا شديد المنطقية فى التعبير عن حدث أو موقف لايحتمل الإطالة ولاحشد التفاصيل ولارصد الظواهر الاجتماعية والاقتصادية والثقافية . ولكن الموقف مختلف عندى ففى كثير مما كتبت كان هناك ما يحتمل أن يفرد ويعمق ويستوفى أعماقه وأبعاده النفسية والاجتماعية ليعطى رواية طويلة . ولكننى نفسيا أميل وأقرب إلى التعبير السريع وإلى الشحنات المتلاحقة والمتدفقة فى التعبير عن النفس والتى لاتحتمل إطالة ولاسرداً ولاثرثرة .

٥ ـ فكرة أو صرخة فى مواجهة كل ماهو مزيف وغير حقيقى وغير عادل وغير إنسانى وهذه هى شروط عصرنا وصفات أيامنا ... إننى أكتب باحثة عن عالم

تتحقق فيه شروط العدالة والحق والحقيقة وعدم قهر المشاعر والرغبات والتعبير الإنسانى الحقيق وجنى ثمار حقيقية للعمل الجيد وإدراك الضعف الإنسانى وإعلاء المشاعر.

أحس أننى اتوجه بكتاباتى إلى كل من يعانى واقعه ويبحث عن مدينة فاضلة أو واقع أفضل يتحقق فيه الحد الأدنى من الشروط الإنسانية ... إن كتاباتى لايمكن أن تصل إلى قارىء لايعانى .. فهى قادمة من رحلة معاناة طويلة .. صادرة عن إحساس عميق بخلل الوضع الإنسانى .. وأعبر عن هذا الخلل بالشكل والمضمون . لذلك فالقارىء الذى لايدرك ولايحس مافى الكون من خلل ومن فقد لشروط العدالة والرحمة والمحبة والاتصال الحقيق بمعنى القارىء «المنشرح» الذى يريد كتابة تدغدغ مشاعره وتكمل «انبساطه» ـ ليس قارئا لى ولايمكن أن يصل إلىّ ولاأن أصل إليه.

٦ ـ لايوجد زمان محدد . فقصة تطول ويتعسر ميلادها وقصة يحدث ميلادها كبارقة الضوء ـ تلد نفسها وأحداثها وأبطالها وأسجلهم أنا ... مزاج الفنان وطبيعة اللحظة وعمق معايشة الحدث وقدر التصاقه بفكر وضمير الكتاب ـ كلها تتدخل فى تحديد وتشكيل سرعة التعبير...

الكتابة نفسها ـ عملية من أقسى وأصعب الأمور خاصة إذا أراد الكاتب أن تحمل مضمونا وموقفا وتحتفظ بمستواها . ومن أصعب الأمور عندى البحث عن نقطة البداية ... فلابد لها من شروط خاصة وعلاقة شديدة بكل سطر سيكتب وبكل حدث سيقع بعد ذلك .

٧ ـ مازلت أتمسك بعناصر البدايات التى بدأت من عندها .. وهى التلقائية والعفوية و«القطفة» الأولى للنفس وهى فى قمة توهجها وانفعالها بالموقف واحتشادها للتعبير عنه .

٨ ـ لاأستطيع أن أمسك القلم ما لم أكن أحمل فكرة . والالتصاق الشديد بالواقع بكل مرارته وتناقضه والإحساس العميق بالمعاناة الإنسانية وكيها بالنار فوق العقل والنفس والمشاعر يجعل الفرار من أسر الفكر الاجتماعى ـ أو فلنقل الإنسانى لأنه أكثر صوابا ـ هذا الفرار يصبح مستحيلا .

٩ ـ تفرض كل قصة مدخلها الخاص ـ ويتجه الاهتمام إلى مايجب أن يكون محور ارتكاز سواء كان الحدث أو الشخصية .

١٠ ـ فى أغلب ماكتبته وجدت أننى لاأحرص على تعيين الزمان والمكان حاولت أن أبحث عن الأسباب ـ وجدت أنه ربما كان ـ لأن الزمان الإنسانى واحد ـ والمكان الإنسانى واحد ـ عندما تنتفى صفات العدل والرحمة والحق والحقيقة.

١١ ـ إجابة هذا السؤال متروكة لنظرة ناقدة فاحصة تصدر عن قراءة عميقة للأعمال الكاملة لأى كاتب ـ لا عن قراءة سريعة لعمل أو اثنين ـ وأن تكون النظرة متجردة من الأهواء الشخصية التى ـ للأسف ـ لونت الكثير من نقدنا وغيبت عن القارىء وعن الكاتب التقييم الحقيقى.

١٢ ـ لم يحدث .. ولن يحدث ـ فالقصة وماتعنيه من البحث عن المدينة المتوازنة أو الهروب من العالم المختل تمثل الإنقاذ والخلاص . وإن كنت أميل الآن إلى كتابة القصة الطويلة ـ أو الرواية القصيرة .

١٣ ـ أرى أنه لايتوقف عن البحث عن الجديد والتجديد ... ولكن ستبقى القصة القصيرة من أقرب الفنون للتعبير عن الإنسان . لأنها بحجمها الدقيق وبالكثافة والتركيز فى التعبير تبدو كالمرآة التى يطل فيها الإنسان فيرى صورته ـ ولكن ـ التى يجب أن تكون .

سليمان فيّاض

١ ـ قبل أن أحاول كتابة القصة القصيرة ، قرأت فى هذا الشكل الأدبى ، فى سنوات الأربعينيات ، لكتاب مصريين وأجانب بل من الكتاب العرب ، مما كان ينشر فى ذلك الحين ، فى الصفحات الأدبية بالجرائد . والمجلات المصورة ، والمجلات الأدبية ، وأخص بالذكر منها : صحيفة المصرى ، ومجلات : الكتاب ، والكاتب المصرى ، والرسالة والثقافة وملحقها القصصى : الرواية ، والمقتطف فى أعدادها القديمة . وذلك بالإضافة إلى ماكان ينشر من مجموعات قصصية منفردة لكاتب ، أو مشتركة لعدة كتاب . ولقد أدت مطبوعات لجنة النشر للجامعيين ، ولجنة التأليف والترجمة والنشر ودار الرسالة ، ودار الكاتب المصرى ، ودار المعارف ، دوراً هاماً فى حقل القصة القصيرة ، بل فى مجال القص عموما ، فى هذا العقد من القرن العشرين . وعلى سبيل المثال ، قرأت قصصا ، مهما كانت وجهة النظر فى فنيتها ومستواها ، لطه حسين ، والمازنى ، والحكيم ، ونجيب محفوظ ، ويوسف إدريس ، وسعد مكاوى ، وزكريا الحجاوى ، وأحمد عباس صالح، ويحيى حقى ، وعبد الرحمن الخميسى ، ومحمود كامل ، ويوسف جوهر ، وأبو المعاطى أبو النجا ، والسباعى ، وغراب، والوردانى ، وعادل كامل ، وقرأت نماذج مترجمة من الأدب الإنجليزى ، والأمريكى ، والفرنسى ، والألمانى ، والروسى ، وخاصة فى الأدب الرومانسى . واستمرت هذه القراءات المشتتة والمتناثرة معى إلى سنة ١٩٥٣ ، عندما جئت إلى مدينة القاهرة ، وكنت فى السنوات الثلاث الأخيرة أناوش كتابة القصة القصيرة ، بمحاولات بدائية وفاشلة . ولابدلى هنا من الإشارة إلى الدور الذى لعبته سلسلة اقرأ فى هذا المجال .

٢ ـ شدنى إلى الاهتمام بالقصة القصيرة اهتمامى بقضايا المجتمع ، ورغبتى المحرقة فى فهم الناس من حولى ، من خلال طرحهم على الورق فى حكايات ، وامتلاء نفسى بالتجارب الحياتية التى عشتها ، وبالنماذج القصصية التى قرأتها ودفع الصديق أبو المعاطى أبو النجالى لأكتب قصة ، وأقلع عن كتابات مقالات عن كتب ، كنت أكتبها بمجلة الرسالة ، مؤكدا لى أن لغتى الأدبية لغة قصص لا لغة مقال . وقد جاءت التجارب الأولى فى الكتابة ، كما تبدو لى الآن مضحكة ومحزنة ، ولاتبشر بخير . كتبت عشر قصص هى صدى لأحلام وكوابيس كانت تسيطر على فى هذه الفترة ، وصدى للقراءات البوليسية التى شدتنى إليها بضع سنوات ، وخاصة فى أشهر الصيف من كل عام . وقد بعثت ببعض هذه القصص إلى الزيات ، فصمت عن نشرها فى الرسالة ، وخجلت من نفسى . وتوقفت حينا عن الكتابة . ومايزال أبو المعاطى يحتفظ بأصول هذه القصص عنده . على أن البدايات الحقيقية لى فى كتابة القصص كانت منذ عام ١٩٥٤ ، فقد بدأت فى القاهرة أقرأ بمكتبة المنيرة قراءات قصصية منظمة نسبيا ، ومنتقاة ، وأنصت باهتمام إلى حوار المجالس الأدبية فى القاهرة عن فن القص والمسرح ، وحول ماينشر فيهما ، وكانت للرفقة بعدد من القصاصين ، ولروح المنافسة دور هام فى بدايتى الحقيقية مع القصة ، وأغنى هذه المجالس ، كان فى الندوة التى كنا نعقدها كل أسبوع فى بيت غالب هلسا ، لنقرأ لبعضنا ، وننقد بعضنا ، فيما أنجزناه من قصص وأشعار ودراسات . وجاء نشر قصتى الأولى «الذبابة البشرية» فى الآداب ورسالة سهيل إدريس لى عنها ، حافزا لى على كتابة القصة والاستمرار فيها ، بالرغم من رومانسية هذه القصة . ولذلك رحت أحاول الفرار من أسر الرؤية الرومانسية . واستمرت المحاولات متتابعة بدءا من قصة قنديل (والقصتان لم تنشرا فى كتاب) . واستمرارا

في قصص مجموعتي الأولى عطشان ياصبايا (١٩٦١). التي كانت بالنسبة لي مرحلة تجارب للأساليب. واختيار للموضوعات. ولوسائل القصة. وقد لقيت هذه المجموعة صدى واسعا في مصر فكتب عنها مايقرب من خمسة عشر مقالا. واعتبرت صوتا قصصيا تاليا لصوت يوسف إدريس في حينها.

٣ ـ نعم. وفي الوقت الذي بدأت فيه القراءة في أصول فن القص. وطرائق كتابته. من الناحيتين النظرية والتطبيقية عن كتاب مصريين وأجانب وأعمالهم. تطورت رؤيتي كقصاص ومهاراتي ككاتب. والآراء المتناثرة في مقالات ـ لمحمد مندور. وأنور المعداوي. وسيد قطب ـ وهم نقاد وفرسان الخمسينيات ـ كان لها دور كبير في تنمية مهاراتي القصصية. وفي فهمي لدور وسائل القص. والشخصيات. وضرورة حياد الكاتب في معالجته لما يختاره من تجارب. وعلى رفضي للصرامة البالغة التي حملها لنا كتاب محمود العالم وعبد العظيم أنيس في أزمة الثقافة المصرية. فقد أفادتني المنظورات الفكرية الأدبية التي يعبران عنها. ويقيمان من خلالها أعمال نجيب محفوظ والشرقاوي. على بعد البون الفني بينهما. على أن أفضل ماقرأته عن فن القص. جاء في دراسة لكاتبة إسكندنافية عن فن القص. ولا أذكر لها اسما. نشر في مجلة الآداب ولا أذكر له عنوانا. وجاء أيضا في دراسات هامة عن حياة وفن تشيكوف. وهمينجواي. وشتاينبك. وسواهم. وذلك في الفترة من منتصف الخمسينات إلى منتصف الستينات. ويعتبر من التفاصيل هنا الحديث عن هذه الاستفادات. ويدفعني ذلك كله إلى التأكيد على ضرورة الثقافة النقدية للكاتب في مجاله. لتطوير فنه الأثير لديه وعلى ضرورة أخرى. هي أن يكون لما يقرؤه في مجاله. أصداء وتمثلات وتمليات. لاستشفاف مهارات الكتاب في أعمالهم. فالكاتب هو أيضا ناقد بالضرورة لما يقرؤه. يستفيد منه. ويعيد خلقه بينه وبين نفسه.

٤ ـ أولا. أنا كاتب قصة. مهما قيل في الفروق بين أشكال فن القص ومسمياته. ومعظم ماكتبته منذ الستينات. هو قصص قصيرة طويلة. ومع أنني أعلم، وكتاباتي تشهد. أن نفسي بالأساس. في القص. هو نفس روائي. فقد ظلت أعمالي المكتوبة. والمنشورة تتحرك بين هذين المحورين: القص القصير. والقص القصير الطويل. والتسميتان تبدوان لي الآن مضحكتين للغاية. ومايثمره كياني كله. وراثة واكتسابا واستعدادا أو تمرساه فن قص. ولاشيء غيره. لا الشعر. ولا المسرح. ولا الدراسة. فلم أرزق أذنا موسيقية الإيقاع. ولم أدرب نفسي على منهج منظم للدراسة. على أن الاحتمال يظل واردا أبدا لكاتب القصة في كتابة المسرح. والأمر في ذلك أمر المحاولة. أو عدم المحاولة. فلنقل إن جانبا من الأمر كله موكول إلى استعدادي النفسي. وليس صحيحا بالنسبة لي في غالب الأحيان. أن الموضوعات التي أختار تجاربها تفرض على إطار التعبير بالقصة القصيرة. وإن كان ذلك صحيحا في أحيان أخرى. وليس صحيحا على الإطلاق أن إمكانية النشر هي التي وجهت اختياري للموضوع. واختياري لإطار القص. فأنا أكتب القصة أولا. وأبحث عن المصدر الذي يتسع لنشره ثانيا. ومن حسن الحظ. أنه أتيحت لي الهجرة بقلمي. وفرصة النشر في مجلة الآداب البيروتية. التي ملأت بصدورها غياب مجلتي الرسالة والثقافة في مصر. وهي كمجلة أدبية. تعالى من البحث في العالم العربي بأسره. عن المواد الأدبية الجيدة. تنشر مايبعث به الكاتب الجيد لها. ولاتتردد لحظة في نشر القصص القصيرة الطويلة. ولا الروايات القصيرة. وفي عدد واحد. وساعدني ذلك في الوقت نفسه. على الانفلات من الخضوع لإمكانيات النشر المحلية المتاحة. ومن قيود الرقابة المحلية طوال سنوات الثورة المباركة. وآفة هذه الهجرة. أنها أفقدتني قارئي العام في وطني الصغير لسنين طويلة. وله وعنه كتبت ماكتبت من تجارب. وكان عزائي وتبريري للصبر والسلوى. أنني أكتب بلغة أمة.

٥ ـ ماأهدف إليه من قصصي هو أولا توصيل رؤياي للقارىء من خلال تجارب حياتية معاشة ومعاناة في وطني. أحاول تجسيدها. وإعادة خلقها في قصص. أو من خلال تجارب تجريدية تحدث في أحلام يقظة أحاول بها تكثيف الواقع المعاش. فثمة قص يعكس بطبيعة تجاربه نبض الحياة. وآخر يعكس فكرها. والأمران معا متداخلان في كل لون. وفي نفس اللحظة. ولاأريد هنا أن أكون ناقدا لنفسي. فأزعم أن هذه الرؤيا همها الأول أن تقول بطريق غير مباشر: لا. للمظالم الاجتماعية. ولكل ماهو غير إنساني. من خلال إثارة تعاطف القارىء مع خير يحدث. أو رفضه لشر يقع. لا. للتخلف. والفظاظة. والسوقية. والأنانية. ورغبة الاقتناء والتملك. ودوران العواطف حول المصالح الشخصية. وحياة الفرد في شعور دائم بالحصار والمحاصرة. وعدم الفهم للغير. وعدم التسليم بحقه في حياة طبيعية جسدا ونفسا وعقلا. ولست أتمثل قارئي وأنا أكتب. ولاأعرف حق من هو. إنني فقط أستسلم للتجربة التي أكتبها. ولمواقفها. وأحداثها. وشخوصها ومشاعرهم. ومايخفونه. ومايظهرونه. وأحاول في نفس اللحظة أن أحقق جسرا بين الناس بعملي. وفهما متبادلا بينهم. وقدرة على الرفض. والتحقق والاستشهاد. إن لزم الأمر.

٦ ـ ليست كل التجارب التي أتعرض لكتابتها سواء. وليست كل الظروف الواقعية المحيطة. والحالات النفسية. في لحظة الكتابة واحدة. ولامواتية. قد أكتب القصة في جلسة واحدة تستغرق من ست إلى ثماني ساعات. وقد أكتبها في عدة جلسات متوالية في أيام. أو متفرقة في عدة أسابيع. على أن ذلك مرهون بحجم القصة وكونها قصيرة حقا. أم قصيرة طويلة. ومرهون أيضا بمدى احتمالي لوطأة التجربة في نفسي في لحظة الكتابة أو لحظاتها. ومرهون أخيرا بمدى الممارسة التي حققتها ككاتب. في البداية مثلا. كانت القصة القصيرة تستغرق شهورا في يدي بسبب الصعوبات الفنية التي أواجهها. ومحاولة سيطرتي على وسائل القص في هذه التجربة. ومع مرور الوقت تلاشت مواجهتي لهذه الصعوبات. على أن هذا الموقف كان قابلا للتكرار. بالرغم من طول الممارسة السابقة. إثر شهور أو سنوات التوقف كلية عن الكتابة القصصية. بل وعن غيرها من سائر الكتابات الأدبية وقد تأكد لي أن كاتب القصة. حتى وإن توقف لفترة عن كتابتها. تظل مواجهته لصعوبات القص أقل حدة. طالما أنه يظل يكتب. ويتعامل مع اللغة. في أي شكل أدبي آخر. قد يكون هذا الشكل بغاية إذاعته أو تصويره. وقد يكون مقالا. أو حديثا. أو تعليقا.

٧ ـ نعم. استطعت خلال رحلتي مع القص أن أكون لنفسي بعض مقولات فنية، وأن أروض عددا من العناصر الحرفية، أو الوسائل القصصية أستعين بها في كتابتي لقصصي. من هذه المقولات: إن كل قصة لابد لها من رؤيا شاملة، في نفس الكاتب، توجه خصوصية التجربة في القصة، وتطل من خلالها بصورة غير مباشرة. إن التجارب الصالحة للقص في الواقع المعاش، وفي الحلم، بلا حصر ولاعد. وإن التجربة الفنية تصنع قصة جيدة، والتجربة المتوسطة لا ترقى إلى الجودة إلا بضربة حظ، وفي يد كاتب قدير. وقد آثرت طريق السلامة فاخترت التجارب الأكثر غنى. وإن الكاتب لابد أن تتنوع تجاربه، لكي يكتشف أكثر ما يمكن اكتشافه من عالمه. ولكي يقترب بمجموعهما أسميه بالرؤيا الشاملة، لعالمه الخاص والعام، ولكي لا يسير في طريق مسدود، يقع فيه بعض الكتاب، فيصبحون عرضة لخطر التوقف عن الكتابة، والانصراف عن القص كلية إلى غيره. وإن كل تجربة تخلق لنفسها في نفس الكاتب، وتحت سن قلمه شكلها الفني، بناء ولغة قص، وإيقاع أسلوب، بل وتختار وسائلها في التعبير القصصي من وصف خارجي، أو داخلي، ومن حوار خارجي، أو داخلي، ومن تداع، أو تفتيت للحظة، أو خلط للزمن، أو التفاتا فيه من زمن إلى آخر، ومن تداخل بين الواقع والحلم إلى آخره. وإن عماد التجربة هو الحدث، ممثلا في حركة، والحركة في مواقف، تجسدها شخصيات. وهو أيضا الروح الدرامية. فالقصة عندي كالمسرح عمل درامي، وذلك ماتعلمته من شتاينبك. الذي بلغ به الحرص على أن يكتب مسرحه في صورة قص أسماه بالأقصوصة المسرحية، وإن لغة القص للتجربة، ينبغي أن تكون لغة حسية المفردات، حسية الصورة، ولغة مقتصدة، لأنها لغة قص، تتخفف جهدها من معطيات البلاغة النثرية القديمة،

وذلك ما تعلمته من قراءتى لفن همينجواى القصصى ، ولما كتبه كارلوس بيكر عنه . وتخفف جهدها بالتالى من نزعة الغناء الشعرى ، إلا فى مواقف الذروة القصصية التى تستدعيها وتحتمها فى نفس الكاتب ، فلغة القص غير لغة الشعر . وإن تغير وسائل القص من تجربة إلى تجربة ، ذو علاقة وثيقة برؤيا الكاتب ، وبالتالى باتجاه الكاتب ومنحاه الفنى فى تجسيده لرؤياه وتجربته ، وإن التجربة فى القص ، بل فى الفنون الأدبية عموما ، أهم من الشكل ، وهى التى تبق فى نفس القارئ ، حتى لو أصاب شكلها القصصى وهن وضعف . وإن التجربة لكى تحيا فى نفس القارئ وتصبح معادلاً للواقع ، وأكثر نضارة منه ، وتجاوزا له لابد أن تحيا فى شخصيات كما تحيا فى أحداث . والأعمال الخالده فى القصص العالمى شاهد على ذلك . وإن الجرى وراء لعبة الفورمة المتغيرة فى القص فى العالم ، دون مبرر من رؤيا الكاتب لعالمه ، ودون مبرر تقتضيه ، إن هو إلاتعبير عن عقد النقص حيال الخواجة ، وجرى وراء الموديل مثل الجرى وراء الأزياء أو وراء تشييد عمائر الألمونيوم فى بيئة معتدلة مشرقة بالشمس أبدا . وإن عالمية الكاتب الحقيق هى فى محليته أولا ، وليس فى استعارته لتجارب آداب لغات وقوميات أخرى ، والكاتب «الهايف» هو الذى يريد للغير بضاعته معربة اللغة ، ممصرة الموضوع .

٨ ـ أنا لاأضع الهدف أو المغزى نصب عينى ، ثم أختار له تجربة وحدثا وشخصيات .(وذلك مايفعله نجيب محفوظ فى السنوات العشرين الأخيرة ، ومايفعله كاتب المسرح عادة ، ليجسد مقولة فكرية فى مسرحية أو قصة) . أنا أحيا فى عالم له وقائعه ، وأحلامه ، وتثير فى نفسى هذه الحياة تجارب بالمئات ، أتجاوزها كلها ككاتب ، وأختار منها تجربة أقدر أنها أكثر جوهرية ، وأحاول قصها ، واستبطان أحداثها وشخصياتها . لأعرف ، بعد معرفتى : ماذا حدث ؟ أعرف كيف حدث ماحدث ؟ ولماذا حدث ماحدث ؟ لابأسلوب المحقق أو القاضى ، وإنما بأسلوب الفنان وحسب تصوره لكيفية حدوث هذه التجربة ، وتعليله لها . وفى رأيى أن هذا النهج يصل عادة ، بصورة غير مباشرة ، للمغزى ، وأجدنى أكتشفه فى نفس اللحظة ، التى أنتهى فيها من كتابة القصة . وهذا هو كل شىء . وبوسعى التأكيد على أن الأوضاع الاجتماعية لم يكن لها أثر فى توجيه طرائق التعبير عن تجاربى المختارة ، ولاتحديد أساليب التقنية . فقد حرصت على الحرية فى ذلك حرصى على اختيار تجاربى ، والصدق فى محاولتى تجسيدها . قد يكون للأوضاع الاجتماعية أثر ضاغط على النفس والفكر فى اختيار التجارب ، خاصة لدى كاتب يدعى أن له رؤيا لعالمه . ولكن باليقين لم يكن لها أدنى تأثير فى تحديد طرائق التعبير ، ولاأساليب التقنية . لقد ضغطت على روحى مثلا أحداث يونيو ١٩٦٧ ، وما تلاها . فكتبت قصص مجموعتى أحزان حزيران . اخترت تجاربها تحت هذا الضغط النفسى . لكن لم أكن خاضعا ولامجبرا فى طرائق التعبير عنها ولاأساليبها . ولقد جاء موت عبد الناصر . وماتلاه من أحداث مضحكة ومبكية فى وقت واحد . فكتبت قصتى الصورة والظل عن الصراع بين الفرافير بعد موت السيد الذي احترمته ولم أحبه قط . وكان ذلك قبل الخامس عشر من مايو . ولم يؤثر هذا الاختيار لهذه التجربة فى طريقة التعبير بهذه القصة ولا فى وسائله التقنية على مااعتقد .

٩ ـ مع تجربة الكتابة ، واستمرار الممارسة لها ، تعلمت درسا ، أن أقذف بنفسى وبقارئى فى قلب أحداث القصة وتجربتها . فى البداية كنت أمهد للحدث وللتجربة بمدخل ما ، ثم اكتشفت ، أن هذا التمهيد وذلك المدخل ، هو بمثابة عملية تسخين لطاقة الكاتب وقلمه ، تشبه هذه الدندنات التى يناوش بها العازف أوتار عوده ، قبل أن ينزلق فى لحنه . فعودت نفسى على الخلاص من هذه الطريقة فى البدء ، وإن حدثت ، حذفتها كلية ، عند معاودة النظر فى القصة قبل الشروع فى ترتيشها ، وتبييضها ، واهتمامى الأول فى القصة هو التجربة ذاتها ، التجربة بكل معطياتها ، وفى مقدمتها الحدث والشخصية معا ، فالحدث فى القصة هو بمثابة الجسد ، والشخصية هى بمثابة الروح ، ولا انفصام بينهما أو انفصال .

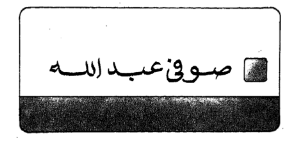
١٠ ـ وهل يمكن أن نتصور حدثا ، أوأحداثا بلا زمان ، حتى فى أحلامنا التى نراها فى المنام ، فما بالنا بأحلام اليقظة . لقد أخذت درسا من قراءاتى ، وخاصة لفن القص الهمينجوى . أن أجيب فى قصصى على الأسئلة الفلسفية المشهورة : ماذا حدث ؟ ومتى حدث ؟ وأين حدث ؟ وكيف حدث ؟ ولماذا حدث ؟ وقبلها جميعا هذين السؤالين ، ومحتوم على الكاتب أن يوجههما لنفسه : لماذاأكتب هذه القصة ؟ ولمن أكتبها ؟ .

١١ ـ كل ما أنجزته من قصص ، ليس على مستوى فنى واحد ، ولا يمثل مرحلة واحدة . حتى فى رؤياى التى وجهت اختيارى لقصصى . فالقصة كالعمر ، مراحل تطور . الرؤيا تتغير ، والمهارة تزداد . القصة تواكب العمر ، فى رومانسيته واضطرابه ، ثم فى نضجه واستقراره ، ثم فى هدوئه واتزانه ، وربما تعكس خوف الكاتب فى أواخر عمره ، إذا استمر فى الكتابة ، وقد انحلت فيه قوى الجسد والعقل والحكمة ، عرفت قصصى الأولى الرومانسية ، وعدد منها لم ينشر فى مجلة أو كتاب ، وأول مجموعة لى تحمل بقايا من هذه الرومانسية ، ومقدمات للاتجاه إلى الواقعية . وكانت هذه المجموعة فى ذاتها مرحلة بدايات ، وتجارب وتجريب للأساليب والوسائل . وأعتقد أن هذه المجموعة تحمل سائر البذور الفنية لكل كتاباتى القصصية بعد ذلك . وأعتقد أننى حققت بداية وصول فنى فى قصص مجموعتى التالية . وبعدنا الطوفان ، ثم تزايد هذا التحقق فى المجموعات التالية لها وهى كلها حصاد متواضع كميا . لا يزيد عن ست مجموعات . وليست قصصى كلها . فيما أعتقد . على مستوى واحد من الإتقان . تقدمت تواريخ هذه القصص عن غيرها أو تأخرت . ولا أعتقد أنه يوجد كاتب واحد فى العالم ليس هذا شأنه . هذا هو همينجواى العظيم ، له بين قصصه القصيرة ، قصص يمكن أن يكتبها أى كاتب آخر . قليل الأهمية . وهذا هو تشيكوف له ركام من القصص يبدو كالنكات والمفارقات . وأنا مع تشيكوف فى قوله : إن الكاتب ، إذا حالفه التوفيق ، وأنجز خلال حياته ست أعمال متفوقة ، فهذا حسبه ليكون كاتبا ذا شأن . ومع ذلك فالهم الأبدى والطفولى الذى يحمله الكاتب وحيدا فى صدره ، أن يضعف له عمل ما عن سابقه . المهم هو قمم عمل الفنان فى أول الأمر وآخره . وعلى هذه القمم ينبغى أن يكون نقده .

١٢ ـ لا أعتقد أننى انصرفت يوما عن كتابة القصة ، وإذا حدث ذلك يوما ، وسلمت به . فقد انتهت الغاية الروحية التى أعيش بها ، وأعيش من أجلها فالقصة ظلت معادلا لى ، وعالما خاصا شديد الخصوصية ، أتعبد فى محرابه قارئا ، وحالما ، حتى وأنا لا أكتب . كل ما يحدث لى ككاتب ،أننى أتوقف عن الكتابة لفترة قد تطول ، وقد تقصر . ولأسباب نفسية ، أو اجتماعية ، أو مادية ، تؤثر فى استعدادى للكتابة . ولا أحب أن أكتب وأنا فى غير حالاتى ، معنويا على الأقل . ولهذه التوقفات ، وأسبابها ، وفرص الخلاص منها ، حكايات ، بينها التافه والجليل . توقفت مرة لمدة عامين إثر إصدارى لعطشان ياصبايا ، لأننى كنت مغتربا فى صحراء نجد . غربة تجفف الروح والنخاع . ولأنه كتبت عن هذه المجموعة ، فى عام واحد ، ما يقرب من خمسة عشر مقالاً ، فبهرنى ذلك وأخافنى . وتوقفت مرة أخرى عامين إثر يونيو ١٩٦٧ ، لأن الهزيمة ، التى سميت نكسة ، جعلتنى أحتقر نفسى وقومى . وللخلاص من هذه المحنة فجرت نفسى وبسرعة فى قصص «أحزان حزيران» فى محاولة لفهم ما حدث ، وفى غيبة الصدق فيما يكتب من مقالات ، والإصرار المضحك على أنه إذاكانت هزيمة عسكرية قد حدثت فالإرادة السياسية لم تهزم . وتوقفت مرة ثالثة ، فى شهر يونيو١٩٧٣ . فقد أدركت أنا وغيرى أن ما نكتبه مياه تسكب فى الرمال ، وتغيب فيها ، ولا تخضر لها نبتة . وكنت فى الشهر الذى سبقه قد كتبت ثلاث قصص قصيرة طويلة . ضمنتها مجموعة «الصورة والظل» التى صدرت مغتربة فى العراق عام ١٩٧٦ . ومنذ عام ١٩٧٣ ، لم أكتب سوى قصتين قصيرتين . فالروح لم تنتفض فىّ ، ولا فى جماعتى بعد .

١٣ ـ فى الأوضاع الاجتماعية الطبيعية المستقرة والمطردة النمو ، يرتقى بين ما يرتقى فى المجتمع فن القصة القصير خاصة ، سلم المحرمات يقل . فالمجتمع أكثر

ديمقراطية وحرية ، وقنوات النشر للقص القصيرة تتزايد وتتعدد في الصحف . وفى المجلات . الكل يؤمن بحرية الكاتب وحقه فى أن يقول ما يشاء ، فى أى قالب للتعبير ، والاعتراض عليه يكاد أن يكون استثناء من القاعدة ، وضيق الصدر يكاد أن يكون فى حكم الندرة . كان الأمر كذلك يوما فى سنوات الأربعينيات والخمسينيات ، عن طريق الدولة ، وعن طريق الناس . الآن البلد بأسره ضيق الصدر بالكاتب ذى الكلمة ، وخاصة إذا كان ذا مستوى فنى مؤثر . مثل هذا الكاتب منفى الآن فى وطنه الصغير والكبير معا . ثمة ردة فكرية وفنية تفرض على الكاتب بالسياسة المحلية والعربية ، أن يتقولب فى رأيه ، وأن يتواضع فى مستواه ، وأن يرتد بقيمه إلى قيم السلف ، وما يسمى بالأصول وبالجذور ، فهكذا يتقنع المدعون والضعفاء ، ممن وقف بهم الحظ من الكتاب عند الطبقة الثالثة والعاشرة وما بينهما ، وممن سقطوا ككتاب فى غربال الزمن ، وقد منحتهم الحياة فرص عمر بأسره . صار الصحفيون ، كل الصحفيين كتاب قصة ، صار تلاميذ الثانوى ، كل تلاميذ الثانوى كتاب قصة . الكتاب الأول فى فنهم ، أيا كان هذا الفن ، تغلق فى وجههم المنابر القليلة الباقية فى صحف يديرها موظفون ، ومجلات ترحب بالمقالات السياسية المتقولبة ، وتخشى الفن خشيتها للنور ، القطاع الخاص يؤثر طريق التجارة والسلامة فيما ينشره . القطاع العام كبيت جحا ، كثير المتاهات ، ولا يعبره كاتب بعمل فنى ، سوى اللحوح والدءوب ومن يريق ماء وجهه ، لكى ينشر له كتاب ، ومنشئو القصة من الطبقة الثالثة والعاشرة هم من يعبر ويظن أنه فاز . النقد الرادع ، والموجه ، غاب عن الساحة ، فطارت فيها الغربان . الكاتب الموهوب الناشئ . لا يجد نقدا يأخذ بيده ، ولامنبرا يسمع أحداً منه صوته . الوسائل البهلوانية لاختراق حجب الصمت والمقاطعة الضمنية ، هى السبيل الوحيد لينشر الكاتب الحق عمله حينا بالاغتراب ، وحينا على حسابه ومن قوته ، ومع ذلك يسقط عمله فى جب بلا صوت من نقد ، أو قارئ . كماء يدفن فى الرمال . أترون معى أية صورة زاهرة ومشرقة لمستقبل هذا النوع الأدبى : القصة القصيرة ، بل لمستقبل أى نوع أدبى أو فنى . إنى لا أرثى لنفسى ولا لغيرى من رفاق جيلى ، فقد أنجزنا شيئا ما فى أعمارنا ، نفثات به ، ونجتر ذكرياته ، ولكننى أرثى لهذه الأجيال الشابة الراهنة ، والقادمة فى طى الغيب ، وأعلم منهم من أراه يسير بقصة فى دروب مسدودة ، ويعزف تنويعاته على تجربة واحدة ، آسية ومؤسية . وأعلم منهم من أراه يغرق فى الزمن ، وفى المجاز ، ويستسلم فى قصصه لمتاهات الوحدة والضياع وأسال نفسى ، نفس السؤال : كيف ترى مستقبل هذا النوع الأدبى ؟ هل لدى أحد من جواب ؟!



١ ـ أهم كتاب القصة القصيرة الذين قرأت لهم قبل سنة ١٩٤٠ (وهو بداية اتجاهى لكتابة القصص القصيرة) هم دستويفسكى وتشيكوف وتولستوى وتورجنيف وموباسان وتوماس هاردى وجوركى وغيرهم ممن كانت أعمالهم متوافرة فى ترجماتها الإنجليزية والفرنسية . ومن المصريين توفيق الحكيم ومحمود تيمور .

٢ ـ لفتنى فى القصص القصيرة مابها من شحنة إحساس قوية بالإنسان ، والكشف عن أغوار عالمه النفسى ومشاعره . فالقصة القصيرة فى تقديرى وإحساسى هى المقابل النثرى للشعر الذى كنت أعشقه أيضا وإن لم أجد فى نفسى الموهبة لكتابته . كانت التجارب الأولى تعبيرا تلقائيا عن مشاعرى التى فجرتها مشاهداتى للناس من حولى ؛ فكنت أكتبها تعبيرا عن ذاتى ولذاتى، ولم يكن يساورنى أى تفكير فى أنها ستنشر يوما ما .

٣ ـ كلا . كل ماقرأته هو الينابيع الأصيلة لهذا الفن فحسب .

٤ ـ لأنه كما قلت آنفا المقابل النثرى للشعر ؛ ففى هذا الفن تتبلور المشاعر فى إيجاز معجز . وقد كنت فى هذا الفن ـ دائما ـ شديدة الالتزام بالاقتصاد فى التعبير . ولا انفصال لدى كاتب أصيل بين الموضوع ورؤيته النفسية أو إحساسه به . فالقاص ليس موضوعيا (ككاتب البحث مثلا)؛ بل هو بالدرجة الأولى ذو رؤية خاصة ، شأنه شأن الشاعر والموسيقى والمصور . وفى السنوات الأولى-كما ذكرت-لم يكن احتمال النشر واردا، ولم يبدأ إلا فى سنة ١٩٤٨ .

٥ ـ ترمى القصة القصيرة عندى إلى توصيل إحساسى إلى القارىء ؛ أى رؤيتى الخاصة للإنسان وعالمه . وبطبيعة الحال كل كاتب يتمثل فى خلفية ذهنه قارئا نموذجيا أو مثاليا ، تتوافر فيه شروط أهمها رهافة الحس وشدة الاهتمام بالإنسان الصغير ومشاعره وأزماته وقضاياه .

٦ ـ لابد من احتساب مدة الحمل أو الحضانة لكل قصة قبل كتابتها على الورق وربما استغرق هذا أسابيع حتى إذا اكتمل التكوين الداخلى للقصة وحانت ساعة الوضع . فالحال هنا كما هو فى الولادة البشرية . يختلف يسراً وعسرا ؛ فمنه ما يستغرق نصف يوم ومنه ما يستغرق يومين .

٧ ـ أنا لاألقى اهتماما إلى الجانب الحرفى الذى يكاد يحول تلقائية الفن إلى حرفة .

٨ ـ أنا أكتب عن الإنسان،ولا انفصال بين الإنسان وبين بيئته وزمانه ومكانه فهذه الأمور هى خلفية الإنسان؛ولذلك تجدها فى قصصى تترك الصدارة للإنسان .

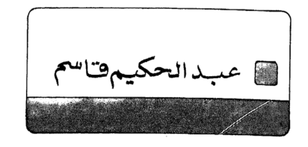
٩ ـ الإنسان ـ كما قلت آنفا ـ هو موضوعى الأول والأخير . وبالتالى لا أهمية للحدث إلا من خلال الإنسان ولإبراز شخصيته ومواقفه .

١٠ ـ الزمان والمكان فى عالم الإنسان ـ الذى هو العالم الوحيد لقصصى ـ نسبيان ؛ فلا يبرزان بوضوح إلا بمقدار مانقتضى الشخصية ذلك البروز .

١١ ـ القصة القصيرة بالمعنى الفنى-شأنها شأن الشعر الأصيل تماما ـ لا بد أن تتطور مع تطور شخصية الكاتب ونفسيته ورؤيته . وطبيعى أن تطور الزمن أو العصر داخل فى تطوير شخصية الكاتب ورؤيته . الأمر الذى ينعكس بالضرورة على إنتاجه الفنى .

١٢ ـ لم أنصرف عن كتابة القصة القصيرة فى أى وقت منذ سنة ١٩٤٠ إلى اليوم . وكل ماهناك أنى جمعت بينها وبين فنون أخرى من التعبير فى بعض الأوقات . منها التصوير فى شبابى الأول ؛ ومنها كتابة مسرحية من ثلاثة فصول من نوع الكوميديا السوداء بعنوان «كسبنا البريمو»مثلت على مسرح دار الأوبرا فى يناير ١٩٥١ بإشراف الأستاذ زكى طليمات، وباشتراك الأساتذة حمدى غيث وسميحة أيوب وكمال يس . كما كتبت أيضا عدة روايات طويلة ، من بينها رواية قصور على الرمال،التى حولت بها مسرحيق المذكورة إلى رواية مقروءة . وكان الموضوع هو الذى فرض الشكل الأدبى .

١٣ ـ مستقبل هذا النوع الأدبى يتوقف على شيوع التذوق الفنى،والبعد عن التعامل المبتذل مع الأحاسيس الغليظة فى قالب قصصى .



أيوجد بالنسبة لى زمن كائن قبل انشغالى بالكتابة ؟ كلما تأملت بان لى أن زمن الكتابة ضارب بجذوره فيما قبله من الأوقات شارب من عصارتها حتى ليصعب أن أستخلص ترتبها من إحتيازه النهم الملهوف . وأنا بعد أن استوت حواسى وعيت اضطراب الدنيا بالخلق والأحداث . وبعد أن اكتمل انتمائى لجماعتى الإنسانية سمعت الناس يحكون الحكايات ورأيتهم ينقلون الأخبار . وحينما نظرت أدركت أن الحكاية أو الخبر هما الحادثة وهما غيرها فى ذات الوقت وبنفس القوة . ومن أجل هذا الإلغاز الطريف كَلِفتُ بالحكاية والخبر . ربما أكثر مما كَلِفتُ بالحادثة ذاتها . ولا أعرف من الناس من لا يجد ما أجده من كلفٍ . والواحدُ يحكى إذا أنصت له من حوله وينقل الخبر إذا طلب منه ذلك . وهو فى الحالين وفى كل مرة يعيد إنشاء الحادثة إنشاءً حتى يعلم بها . وإذا علم بها ارتاح . تلك راحة تبقى حتى يدب فيها القلق . عندئذ تكون إعادة الإنشاء ضرورة ملحة من جديدة .

الحوادث والحكايات . الحكايات والحوادث . هذان تياران متوازيان يسيران معاً فى نفس الوقت . وهما متعاطيان فى تبادل جزل ثرى كالسحابة والنهر . فكيف يسع واحد أن يفصل عناصر الحادثة والحكاية والوقت عن بعضها البعض . الحاصل أننى تعلمت القراءة والكتابة وجربت الحكاية المكتوبة وعلمت أنها غير المحكية وفتننى أن الأولى منهما فيها كمية هائلة من الصمت والصخب . كمية خارقة من الانصياع والتمرد . من أجل هذا وغيره فتنتنى . وإذ أحاول التذكر أجد أننى كتبت حكايات صغيرة فى رقع صغيرة ربما هى خطابات لأقارب أو لأصدقاء . وما زالت الكتابة ومازالت الرقع . الأمر أن دائرة الأقارب والأصدقاء اتسعت . بعدت الوجوه وغمضت الملامح وتجرد الحب . وعليه فالزمن الكائن قبل أن أكتب القصة القصيرة هو الزمن الكائن قبل أن أقرأها . وتاريخ نشر أول قصة لى ليس له بالنسبة لى أهمية فنية خاصة . قراءة القصة القصيرة وكتابتها تياران متوازيان يسيران معاً فى نفس الوقت . وهما متعاطيان فى تبادل جزل ثرى كالسحابة والنهر . فكيف يسع الواحد أن يسأل عن أيهما يستقل عن الآخر . لا أستطيع أن أفهم من يسألنى عما قرأته من القصة القصيرة قبل أن أكتبها . الغالب أن السؤال عما قرأته منها قبل أن أكتب ما هو صالح للنشر بالمقاييس النقدية . أى ما قرأته من القصة القصيرة فى شبابى الأول .

نحن الكتاب الذين نعرف بجيل الستينيات لسنا سوى أبناء أسر فقيرة . الكتاب فى البيت تدين أو طرفة أو صدفة . والشوق إلى القراءة وهم غير محدد . وهو نابع من احتياجات جسمانية وروحية غير مشخصة تشخيصاً واضحاً . إحتياجات كانت تسوطنا لنجرى ونلهث نبحث عن الكتاب فى مظانه التى ليست سوى بيوت أمثالنا التى فيها الكتاب مرة أخرى تديُّن أو طرفة أو صدفة . هذه قراءة لا تستطيع أن تغذى الميل للقراءة . بل تحوّره إن لم أقل تشوهه . وهى تذبله وتفنيه فتنمو على حسابه ميول أخرى كالميل للاجتماع بالناس والمحادثة والمشاهدة والإنصات . كطرائق للحصول على التجارب والاتصال بالحياة . لا يوجد فى الدنيا جيل يتحرر من تأثير الكتاب مثل جيل الستينيات . فَلْيَحْمَدْ هذا أو يُذَمّ . لا يجدى . المطلوب أن تدرس تلك التجربة دراسة جادة فإن هذا الجيل ظاهرة رائعة فى تاريخنا الأدبى ولا زالت تثقل على ضمائرنا دون أن تتحرك أقلامنا للكتابة عنها كتابة جادة

وعليه فأنا لا يوجد فى شبابى كتاب أثر علىَّ تأثيراً شديداً ولا يوجد كذلك كاتب بهرنى بقوة . إنما هى أعمال مفردة وصلت لعلمى بالصدفة البحته وبعثت بكلماتها متوهجة فى ذاكرتى . أذكر قصة « الحرب » لبرانديللو وأكاد الآن أسمع الناس يتكلمون فى ديوان القطار . ولمدة طويلة لم أعرف عن بيرانديللو شيئا مطلقاً ، أخمّن من اسمه أنه إيطالى . وما زالت ملامح وجه البنت فى قصة « تلال » مثل تيلة بيضاء . لا تزال ملامح البنت مرسومة فى ذهنى دون أن يسحرنى هيمنجواى ككل . وأنا لم أقرأ ليحيى حقى فى شبابى سوى « دماء وطين » . وقرأت لفتحى رضوان قصصاً فى الأهرام . ولا أزال أذكر الولد المتفوق فى دروسه الذى أهداه ناظر المدرسة ساعة معصم . وكلما ذكرت هذا الولد اختنقت بالدموع . إلى ذلك شخوص من قصص إبراهيم أصلان وروميش وامرأة نوبية من عند محمد البساطى ماتت وهى تنظر للشمس وتبتسم . تلك هى قراءتى فى شبابى .

أما عن الذى « لفتنى » إلى القصة القصيرة فإننى أقول إن كل إنسان فى هذه الدنيا « ملفوت » بطبيعته إلى أن يَخْبُرَ حادثة وأن يحكى عنها أو يكتب . يحدث هذا فى كل عصر وسيظل إلى ما شاء الله . ولكن لكل عصر روحا ومزاجا ولغة وأنا عشت عصرى . قرأت فى كتبه ومجلاته وسمعت حكاياته وأخباره وجربت أن أنشئ مثل كل الناس فى دوائر أصدقائهم أو أقاربهم أو فى وسط اهتمام قرائهم جربت لأن ذلك ميل طبيعى عندى مثلما هو ميل طبيعى عند كل المنشئين وعند البشر أجمعين . وكانت تجاربى الأولى حكايات صغيرة فى تراسل مع الأصدقاء ومع الأقارب .

ثم إننى جئت إلى القاهرة عام ١٩٥٩ وترددت على ندوة الأستاذ حسين القبانى فى منيل الروضة وكنا نحب الكتابة بكل صنوفها ونقرأ لبعضنا ما تدبجه أقلامنا . وكان لابد لدورى أن يجئ وجاء دورى وقرأت قصة لى أحبها من حولى وأثنى عليها الأستاذ حسين القبانى الذى لازلت أحمل له فى قلبى كل تقدير . كذلك فإن صديقى شوقى خميس سدد خطواتى الأولى على طريق الكتابة وحملت كلماتى الأولى بصمات رؤيته النافذة . بعد ذلك سجنت . وفى السجن كانت الكتابة سلوى وكانت دفاعا عن الحياة فى ظروف قادرة على إعدام أى حياة . وبعد خروجى نشرت قصتى الأولى (الصندوق) فى الآداب البيروتية عام ١٩٦٤ فى الصيف .

وأقول إن الكتابة عمل وإن كان شاقا إلا أنه ممتع . بل أكثر من ذلك هو شاف لأوجاع القلب والروح . هو تجاوز للهزيمة وخروج من مأزق التغريب والنفى بالتجاهل والتهوين . إننى هنا دائما وأعود المرة بعد المرة وأكتب قصة فتبدأ الأشياء من جديد . والقصة القصيرة شكل شديد الحضور والإيجاز والقوة . فهو حقا بهذا الوصف يرتبط بحالة نفسية محددة . لكن الأمر ـ أيضا ـ متصل بطبيعة الموضوع الذى تدور حوله القصة . والإعلام فى حياتنا مؤسسة حاسمة التأثير . ولقد كان كذلك فى حياة كل الناس فى كل العصور . وكل الناس فى كل عصر يصنعون مؤسساتهم الإعلامية . وهذه المؤسسات تؤثر فيهم . بل تكاد تشكل سلوكياتهم بل تخلقهم خلقا . وشكل القصة القصيرة شكل مطلوب من وسائل الأعلام فنحن نخضع لها ونقدم لها ما تطلبه . ليس هذا فقط . بل نحن نحاول بأقلامنا أن نؤثر فى المؤسسة الأعلامية وأن نضع بصمات أصابعنا عليها بدل هذا الجيش من المجهولين الممسوخى الملامح الذين يثرثرون طول الوقت .

وتصورى أن القصة القصيرة تحاول توصيل شىء للقارئ هو وقوف عند الشكل الخارجى لبضعة أفعال محددة . هى تسويد بضعة صفحات . وإعطائها إلى القارئ ليقرأها فيعلم من الكاتب أو عن الكاتب شيئا . لكن الأمر كائن فى الحالة التى تنشأ بعد القراءة وهى حالة مؤداها ارتباط عالمى الكاتب والقارئ فى جزء محدد من كل منهما . وكل من القارئ والكاتب يسعى إلى تأكيد ذلك الجزء وتعميقه . أيا كانت طبيعته . إننى أتكرر فى الذين يقرأون لى وفيمن قرأت لهم . وقارئى يتكرر فىَّ وفى غيره من القراء وفى غيرى من المؤلفين . تلك عملية هدفها خلق حالة حاصلها ألا يكون الفهم الإنسانى تابعا لتقلب الحوادث . بل أعلى منها . قادراً على استكناه الذى انصرم منها والتنبؤ بما هو آت .

ولا يوجد كاتب واحد فى هذه الدنيا إلاَّ ولديه وعى بهذه المسألة سواء أكانت وعياً أكاديمياً أم جنينياً أم وعياً كاملاً سوياً ، وسواء أكتب بهدف مباشر هو المال أو الشهرة أو إيجاد الحظوة عند الرجال أو النساء . فإن تخلف وعيه بهذه المسألة كتب لغوًا لا غناء فيه .

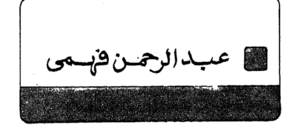
ويكون فى هذه اللحظة السؤال عن «المغزى» فى القصة القصيرة سؤالاً وجيهاً . وأنا أعلم أن الله خلق الكون كله لحكمة . فالكون كله له «مغزى» ، وهذا المغزى منقسم على الناس والأشياء والأفعال . فكل إنسان مهما قل شأنه وكل شىء مهما دق وكل فعل مهما تَفُهَ ، كلٌ عالم على حدة له مغزاه وحكمته . ونحن نعيش ونموت ونضرب فى الأرض كادحين جاهدين كى نشارك الله حكمته . ونحن لا نقتحم السماء بالتساؤل الملح ، بل نتلفت حولنا فى تواضع وفى حياء . نقلب الفكر فى الأشياء والأحداث نحكيها ونكتبها . وعند قول آخر كلمة وعند كتابة آخر كلمة يكون المغزى ـ من الحادثة ومن الحكاية ـ مكتوبة أو محكية ـ قد اتضح . يزهو كشمس فى سماء الفهم . وتشق الحيرة . وتكون راحة ونعمة . ثم ما يلبث القلق أن يشب . نتلفت حولنا بحثاً عن الكتب الجديدة ونحن لا نلق بكتبنا القديمة من النافذة بل نحدب عليها ونعود لها . نعرف أننا سنجرب الراحة . ونعرف أنه بعد الراحة القلق فى حالة دائمة من البحث عن المغزى . وفى كل قصة أكتبها تلك المحاولة الباسلة للبحث عن المغزى .

ويكون فى كل قصة ناس وأحداث وأشياء . يكون فيها نظام من الفكر والعاطفة والفعل والامتناع والقول والصمت . نظام شديد الإحكام . متحرك فى ذاته . متجه لا يخطئ هدفه . باحث عن هذا الهدف . والرائع هو حرارة هذا البحث وإلحاحه وليس الوصول . إن هذا البحث هو فى ذاته الوصول . ومنذ أول كلمة تحدد طبيعة هذا البحث طبيعة الناس والأفعال والأشياء فى القصة وتترتب طبيعتهم وأهميتهم تبعاً للإيقاع الداخلى لحركة هذا (البحث) التى لا تنقطع .

لكن قصة قصيرة أكتبها إنما هى عالم منقسم عن عالمى أنا . هى نظام حياة متولد من نظام حيانى أنا . فيه ما فيه من حرارة ووجد . وإذا تأملت أول قصة نشرت لى (الصندوق) عام ١٩٦٤ وآخر قصة قصيرة نشرت لى (سطور من دفتر الأحوال) أجد فرقاً وربما أجد تطوراً لكنه ليس فادحاً ولا هائلا . إنى كتبت الأولى فى الخامسة والعشرين من عمرى والثانية وأنا فى الخامسة والأربعين وأنا لا أتصور الواحد بين العمرين يتطور تطوراً كبيراً جداً .

وإذا سئلت عما أتصوره بالنسبة لمستقبل القصة القصيرة فى مصر فإننى أرى أن هذا الفن رهين بعناصر نشأته . الناس والوقت والمزاج العام وفوق كل شىء أجهزة الإعلام . وهو سيظل يغيّر نفسه متأثرا ومتوائما مع عناصر نشأته . لكن لا يستطيع أحد أن يغفل أن الحياة المصرية ـ الآن ـ تصيبها نزعة الانتحار وتحقير الذات . نجد ذلك إذا نظرنا إلى الشارع المصرى المكدس بأكوام القمامة المروع بفوضى المواصلات . نجد ذلك إذا نظرنا إلى الناس والجزع العارض الذى يصيبهم بخبال مؤداه الأنانية والعدمية والاشمئزاز من كل ما هو مبدئى وخلق . تلك حال قد تزكى فى الفن روح الإبداع لمقاومتها والوقوف فى وجهها . لكنها فى المدى الطويل قادرة على أن تسحقه سحقاً وتمرغه فى التراب .

إننى أتصور الآن وجه محمود الوردانى وذلك العزم المعقود فى زمة شفتيه . وأتذكر ذلك الكبرياء فى لغة قصصه . أتصوره يمشى فى شوارع القاهرة يحمل ربطة كتبه تحت إبطه وأسأل نفسى إلى متى يظل هذا الأمل واعداً . حتى متى يستطيع أن يملك كبرياءه فى شوارع القاهرة القادرة على قتل كل صورة من صور الكرامة والكبرياء والخلق . هل أغمض عينى يوما إذا مِتُّ على خراب أم يظل فى مصر ـ رغم المأساة ـ من يحمل من بعدنا القلم .



عبد الرحمن فهمى

١ ـ لاأذكر الآن على وجه التحديد قراءاتى فى القصة القصيرة أيام الصبا ، ولكن تطفو إلى ذاكرتى أسماء رعيل من الكتاب فى الثلاثينيات احتشدوا فى عدد من المجلات التى أصدرها تباعا محمود كامل المحامى ، وواكب هذا ـ أو سبقه بقليل ـ ماكان قد كتبه المنفلوطى فى العبرات والنظرات ، غير أن هذه القراءات لم تترك فى نفسى أثرا ، ولم تلفتنى إلى هذا الفن الأدبى . كذلك كانت مجلة الرواية التى أصدرها الزيات من بين قراءاتى فى هذا العهد ، ولم يكن لما أقرأه فيها أى أثر فى نفسى أيضا ، بحيث يمكن أن أقول إن هذه القراءات لم تدخل فى تكوينى الأدبى إلا كقراءة عامة مثلها فى هذا مثل ما كنت أقرأ من تاريخ أو فلسفة أو شعر . وقرأت أيضا فى هذه الفترة بعض ما كتب محمود تيمور ولم يعجبنى ، وأذكر هذا جيدا لأنه كان مثاراً لجدل متعصب بينى وبين أحد أصدقائى المعجبين به . وهذا لايعنى أننى لم أستفد من هذه القراءات فى تكوينى ككاتب قصة قصيرة ، وإن لم أفهم فى هذا الوقت طبيعة هذه الإفادة . ولعلى لم ألتفت إليها إلا وأنا أكتب القصة القصيرة فعلا ، فقد لاحظت أننى أتحاشى ـ واعيا ـ كل مالم يكن يعجبنى فى كتابات أولئك الكتاب : أتحاشى بكائية المنفلوطى وقصده قصدا إلى استدرار الدموع ، وأتحاشى السيولة العاطفية والاعتماد على المصادفة فى مدرسة محمود كامل ، وأتحاشى سردية محمود تيمور وتوقفه عند أدق التفاصيل فى وصف الشخصية أو تصوير الجو دون داع فنى . من هنا يمكن . أن توصف إفادتى منهم بالسلب لا بالإيجاب . أما الكتاب الذين لعبوا دورا إيجابيا فى تكوينى الفنى فثلاثة ، أولهم توفيق الحكيم الذى كان قد بدأ ينشر فى مجلة الرسالة فصولا بعنوان «تحت مصباحى الأخضر» . ومع أن هذه الفصول لاتندرج تحت وصف القصة القصيرة فإنها وضعتنى على الطريق الصحيح للغة القصة القصيرة ، حيث تصبح اللغة هى نفسها الحدث ، وهى نفسها الجو ، أو تصبح القصة القصيرة فنا أداته اللغة لالغة تروى قصة كما هى الحال عند المنفلوطى أو لغة تصف شخصية أو بيئة كما هى الحال فى كتابات تيمور المبكرة . والكاتب الثانى الذى وضعنى على الطريق الصحيح هو المازنى . فقد تعلمت منه أن أشد الأشياء أو الأحداث تفاهة يمكن أن يصبح أهمها من ناحية إنسانية بحتة إذا وقع فى بؤرة رؤية فنية متميزة ، وهذا عنصر أساسى من عناصر القصة القصيرة فى رأيى . أما ثالث الكتاب الذين تأثرت بهم إيجابا فهو تشيكوف الذى قرأت له قصة واحدة مترجمة فى مجلة الرواية فأحسست بأن هاهنا فنا جديدا متميزا حقا ، فنا تخلص من رحابة الرواية ومن بريق الحدث ومن جماليات اللغة . ومع أننى لم أقرأ لتشيكوف غير هذه القصة إلا بعد أن دخلت الجامعة وتعلمت كيف أقرؤه بالإنجليزية ، فإننى فى كل ماكتبت فى مرحلة الصبا كنت أتخذ من قصته تلك ـ ولاأتذكر اسمها ـ مثلا يحتذى .

٢ ـ مالفتنى إلى الاهتمام بالقصة القصيرة هو القصة القصيرة نفسها ؛ ففى تلك المرحلة من العمر تشحن نفس الصبى بمشاعر فائرة تريد أن تعبر عن نفسها ، وغالبا ماتجد طريقها إلى هذا التعبير فى الشعر ، وأكثر من أعرف من الأدباء بدءوا فى صباهم بقرض الشعر ، ولعلهم أنفقوا سنوات قبل أن يكتشفوا أن الشعر ليس فنهم الأول فتحولوا إلى الألوان الأخرى من الفن القولى . وقد مررت بنفس الطور ، غير أننى اكتشفت سريعا أن الشعر ليس أطوع أدوات التعبير عما يفعم نفسى من مشاعر ؛ إذكانت تميل إلى السخرية حتى فى الحب ، وكانت رؤيتى أقرب إلى النقد ودقة الملاحظة ، وكان من طبيعتى أن أرى الأشياء فى حركة ، وألحظ الأشخاص

كفاعلين ومنفعلين لا كأشكال وأجرام ؛ فلم يكن الشعر هو الأداة المثلى اللهم إلا إذا كان هجاء . فاتخذت القصة القصيرة أداة للتعبير فى وقت مبكر نسبيا . وأذكر أننى فى خلال دراستى الثانوية اضطررت إلى الإقامة فى الريف خلال الإجازة الصيفية . ولم يكن أمامى من وسائل التسلية إلا القراءة والكتابة . فقرأت كثيرا وكتبت كثيرا . وكانت حصيلة كتابتى خلال ثلاثة شهور بضع عشرة قصة قصيرة ضاعت كلها . ولكننى أذكر الآن تماما أنها كانت جميعا تدور حول شخصيات عرفتها فى القاهرة وفى الريف . وأننى كنت أتأمل الشخصية طويلا فى سلوكها قولا وفعلا . ثم أضعها فى دوامة حدث أختلقه اختلاقا . أو أستعيره من الواقع بعد تحوير فيه وتعديل وإبدال يزيد الشخصية تحديدا وبروزا . ومما يلفت نظرى الآن أننى . وقد هجرت كتابة القصة القصيرة بعد هذه المجموعة الضائعة . بل هجرت الأدب كله رغم أننى كنت أتخصص فى دراسته بالجامعة . وانصرفت إلى فن آخر بعيد عن الأدب تماما وأخلصت له نفسى وجهدى عشر سنوات أو أكثر حتى ز .. أنه كانت لى محاولات فى القصة القصيرة . ثم عدت ـ أو أعدت ـ إلى كتابتها بعد كل هذه السنوات . فإذا بى أتبع نفس المنهج : التقاط الشخصية من الواقع . وتأملها . ومعايشتها . ثم وضعها فى دوامة حدث مخترع أو محور . بل إننى ألتزم نفس المنهج فيما أكتب الآن من دراما إذاعية أو تليفزيونية . ولم أكن أعى هذا بطبيعة الحال . ولكننى أكتشفه الآن وأنا أتأمل ما كتبت خلال ثلاثين عاما .

٣ ـ قرأت كثيرا عن أصول هذا الفن وطرائق كتابته . ولعلى قرأت كل ماصدر عن المطابع العربية ومادخل إلى مصر من المطابع الأوربية حول فن القصة القصيرة . ولكننى فعلت هذا بعد أن استقامت لى أداة التعبير ونشرت عشرات القصص . أما فى بداياتى الفنية فلم أكن أقرأ إلا مجموعات كتاب القصة الغربيين التى قرأت كثيرا منها . ومازلت أفعل بحيث يمكن القول بأننى أفدت من النماذج لامن الدراسات حولها . واستفادتى من هذه الدراسات استفادة ناقد لااستفادة مبدع . وكثيرا ماأختلف مع أصحاب هذه الدراسات فى تقييمهم لكاتب أو لاتجاه . أما عندما أكتب فألاحظ أننى أنسى كل ماقرأت من نظريات سواء وافقتها أو خالفتها .

٤ ـ اختيارى إطار القصة القصيرة دون غيره ذكرت أحد أسبابه فيما سبق . وهو طبيعتى الشخصية ورؤيتى الفنية . ولكن طبيعة الموضوع أيضا سبب جوهرى فى هذا الاختيار ؛ فكثيرا ماأبدأ كتابة قصة قصيرة فأتعثر . ثم أكتشف أن الموضوع لايصلح قصة قصيرة . وأذكر فى هذا الصدد أننى قرأت خبرا صحفيا فى الخمسينيات فأحسست بأنه يصلح موضوعا لقصة قصيرة جيدة . فبدأت أكتبه . وأنفقت أكثر من شهر فى محاولة كتابته دون جدوى . ثم اكتشفت أنه يصلح مسرحية من فصل واحد . فكتبتها فى ليلة واحدة . وقدمتها للنشر فى الصباح دون أن أرجع إليها بالتنقيح والإصلاح . فلما نشرت ـ وكان اسمها الحرب ـ قرأتها للمرة الأولى فلم أجد فيها مايحتاج إلى تنقيح أو إصلاح . ثم نشرتها بعد ذلك فى كتاب دون أن أنقح فيها كلمة واحدة . مما يعنى أننى كتبت فى ليلة واحدة الصورة المثلى التى أتخيلها للعمل الفنى . رغم أننى عجزت خلال شهر أو أكثر عن كتابتها فى إطار القصة القصيرة . وهذا يؤكد أن طبيعة الموضوع هى التى تفرض الإطار الفنى . أما إمكانية النشر فلم يكن لها دخل فى اختيار الإطار فيما أعتقد . وقد أكون مخطئا فى هذا الاعتقاد ؛ إذ إن الطلب على القصة القصيرة من الصحف والمجلات كان شديدا فى الخمسينيات وأوائل الستينيات . وربما لعب هذا دورا فى توجيهى إلى كتابة القصة القصيرة بكثرة . ولكنه بالقطع لم يكن وراء اختيارى للشكل الفنى إطارا لموضوع معين .

٥ ـ فى أكثر ماكتبت من قصص قصيرة لم أكن أهدف إلى توصيل شىء للقارىء . وإنما هى شحنة فى النفس ينبغى لها أن تتشكل خارجها فى عمل فنى . فإذا تصادف ـ وهذا يحدث كثيرا ـ أن كان مثار الشحنة سياسيا أو اجتماعيا اكتسبت القصة هدفا سياسيا أو اجتماعيا بطريقة عفوية . والقارىء لايشغل بالى على الإطلاق . لاقبل الكتابة ولافى أثنائها . ولايعنى هذا أننى أكتب لنفسى أو أننى لا أهتم بالقارىء . فالفن لاتتحقق صورته الكاملة إلا بالتوصيل . ولكن القارىء لايمثل بالنسبة لى هدفا أسعى إلى أن أثيره أو أحركه أو أعلمه . فكل مايهمنى هو أن أمتعه . وإذا حققت له المتعة فقد نجحت . ومن هنا أتصور أن دائرة قرائى تتسع حتى لتجمع بين أعلى مستويات الثقافة وبين أنصاف المثقفين . بل إنها تشتمل أيضا على الأميين فيما أكتب للإذاعة والتليفزيون .

٦ ـ ليس هناك مدى زمنى لكتابة القصة القصيرة . فبعضها يتم فى يومين أو ثلاثة . وبعضها يستغرق شهورا . ولاعلاقة لهذا بطول القصة أو قصرها . وربما كان لوضوح الرؤية وتحددها دخل ولكن القاعدة لاتطرد . فأحيانا تكون القصة واضحة تماما فى ذهنى ومع ذلك تتعثر فى الكتابة . والعكس صحيح . ولاأعتقد أن هذا التعثر صعوبة . وإنما هو نقص فى نضج الشخصية فى نفسى . أما إذا كانت الشخصية قد نضجت فلا صعوبة على الإطلاق . لا فى اللغة . ولافى التكنيك .

٧ ـ لاأعتقد أن الممارسة الطويلة أكسبتنى خبرة بالعناصر الحرفية . فقد كتبت فى الخمسينيات أكثر من مائة قصة دون أن تضفى واحدة منها خبرات حرفية على القصة التالية لها . ذلك لأن كل قصة لها تكنيكها الخاص بها والذى يفرضه موضوعها . فمن ثم لايصلح لقصة أخرى إلا إذا تكرر الموضوع . وهذا التكرار لون من الكتابة لم أمارسه ولاأظننى قادرا على ممارسته . فما لم تكن القصة جديدة تماما فإننى أزهد فى كتابتها بل أعجز عن كتابتها .

٨ ـ أجبت عن هذا السؤال فى الفقرة الخامسة .

٩ ـ مدخلى إلى القصة القصيرة هو الشخصية أو الموقف . أما الحدث فلا أذكر أننى كتبت قصة واحدة مدخلها الحدث .

١٠ ـ تعيين الزمان والمكان فى القصة القصيرة جوهرى . لأن شخصيات القصة لابد أن تتحرك فى مكان ولابد أن تستغرق حركتها زمانا . ولكن التعيين باليوم أو بالسنة لاضرورة له إلا إذا كان له مدلول أساسى فى فهم الحدث . وكذلك تعيين المكان بالتحديد لايكون إلا إذا أضفى على الشخصية طابعا مميزا . غير أن الظروف السياسية أحيانا تقتضى أن أعين زمانا ومكانا موغلين فى البعد عن المعاصرة . فلادخل لطبيعة العمل الفنى فى هذا التعيين .

١١ ـ لاشك فى أن كتاباتى فى القصة القصيرة مرت بمراحل تطور لأنه ليس من المعقول أن أبدأ الكتابة منذ سنة ١٩٥١ حتى سنة ١٩٧٠ دون أن أتطور . ولكن تمييز مراحل التطور ورصدها ليس بالأمر الهين . ولكن لى ملاحظات عامة . ففى اللغة مثلا بدأت الكتابة بالفصحى . ثم جرفتنى موجة العامية سنوات عدت بعدها إلى الفصحى فى إنتاجى الأخير . وفى الصياغة بدأت بالرمز ثم جرفتنى موجة الواقعية سنوات عدت بعدها إلى الرمز فى (رحلات السندباد) . وهناك بعض قصص كتبتها فى أواخر الخمسينيات كانت ذات طابع سياسى مباشر . ولكننى كنت واعيا بما أفعل حتى إننى أدرجتها فى مجموعة (سوزى والذكريات) فى باب خاص أسميته قصص المناسبات واعترفت بأنها ليست عملا فنيا . ولهذا لاأعدها مرحلة من مراحل تطورى .

١٢ ـ لاأستطيع أن أزعم أننى انصرفت عن كتابة القصة القصيرة بالرغم من أن آخر قصة كتبتها (البرد) كانت فى سنة ١٩٧٠ . وبالرغم أيضا من أن كثيرا من النقاد اتهمونى بأن الإذاعة والتليفزيون قد انتزعانى من مجال القصة القصيرة . فالحق أننى منذ بدأت الكتابة والنشر كنت أكتب فى مجالات متعددة . فقد كتبت فى النقد وفى الرواية وفى المسرحية وإن كانت القصة القصيرة هى أكثر ماكتبت حتى عرفت بها . ثم أكثرت من الكتابة للإذاعة حتى عرفت بها أكثر مما عرفت بالقصة القصيرة . غير أن المنطلق إلى هذا التنقل بين المجالات المختلفة للكتابة هو طبيعة الموضوع التى أوضحت آنفا أنها هى التى تفرض الإطار الفنى . وإذا كانت الإذاعة قد اجتذبتنى سنوات للسرعة التى تتميز بها فى تقديم العمل الفنى ثم لسعة انتشارها . فقد ظللت أكتب خلال هذه السنوات قصصا قصيرة كلما فرض الموضوع نفسه . وعندما انقطعت عن الكتابة للإذاعة فى سنة ١٩٧١ لم أعد إلى القصة القصيرة .

مما يجعل الرابطة بين الموقفين منبتة . وأنا الآن مشغول بكتابة الرواية والمسرحية والتمثيلية التليفزيونية . ولكن هذا لايعنى أننى هجرت القصة القصيرة بقدر مايعنى أن الموضوعات التى تشغلنى الآن تصلح لهذه الأطر ولاتصلح لإطار القصة القصيرة .

١٣ ــ أرى أن الفنين الأدبيين اللذين حققت مصر فيهما تطورا له وزنه هما الشعر والقصة القصيرة . ويرجع هذا إلى مايتحقق فيهما من ذاتية الفنان على عكس الفنون الأدبية الأخرى التى تتسم ــ أو ينبغى لها أن تتسم ــ بقدر أكبر من الموضوعية . وبما أن تطورنا فى مصر كذوات منفردة أسرع إيقاعا وأصح اتجاها من تطورنا كمجتمع . فلست أشك فى أن مستقبل القصة القصيرة ومستقبل الشعر سيكون أكثر ازدهارا وأنضج ثمرة . والرصد السريع لما يحققه الكتاب الشبان الآن فى هذين الفنين يوضح أنهم يتقدمون بهما خطوات عما حققه جيلنا من الكتاب أكثر مما يفعل كتاب الرواية والمسرحية .

عبدالرحمن مجيد الربيعي

إن الحديث عن تجربتى فى كتابة القصة القصيرة تجعلنى أستعيد بداياتى الكتابية بشكل عام وليس فى القصة القصيرة فقط . تاريخياً ترجع علاقتى بالكتابة إلى أعوام الدراسة الابتدائية . حيث كنت مشغوفاً بتدوين الكثير من الأفكار التى تدور فى ذهن . وأغلبها أحلام ناعمة . أو خليط من العواطف والتطلعات والرؤى . هذا بالإضافة إلى ممارستى للفن الذى ظننت أننى أصلح له . وأننى سأنذر له كل حياتى . ألا وهو فن الرسم . الذى أحمل فيه شهادتى اختصاص . والذى مارست تدريسه عدة سنوات قبل أن أتحول إلى بغداد نهائيا فى عام ١٩٦٣ لأحترف العمل الصحفى وأبدأ الكتابة المتواصلة .

يومذاك لم أكن قد نشرت أية قصة . ولكننى كنت قد نشرت بعض الخواطر . وكذلك عددا من القصائد النثرية فى مجلة (شعر) التى كانت تصدر فى بيروت . وأتذكر أن ذلك كان فى العددين ٢٣ . و٢٤ من المجلة المذكورة . ومازال لدى ديوانان مخطوطان . أحدهما يحمل اسم «شهريار يبحر خائباً» والثانى بعنوان «زهور الغابة الآسنة» وقد فكرت جدياً فى نشرهما فى عام ١٩٧٩ عندما كنت أعمل فى بيروت ولكننى وجدت أن الأمر جاء متأخراً جداً . على الرغم من وثوق من أن هذه القصائد تحتفظ بالكثير من الحرارة والجموح . لأننى سكبتها من قلبى . وفى أكثر لحظات حياتى بأساً وقتامة . ألا وهى فترة الستينيات . فترة الطموح والتشرد الحقيق .

ــ ٢ ــ

من قصائد النثر والخواطر والمقالات إلى القصة القصيرة . هكذا أخذت أقترب بتؤدة ودون أن أخطط لذلك . وقد وجدت حتى قصائدى النثرية ذات محور قصصى . فهناك أشخاص وأفعال وحوار ومواقع جغرافية ومرحلة تاريخية .. الخ .

وفى أحد أيام عام ١٩٦٣ كتبت قصتى الأولى التى أسميتها بـ (الوكر) . ولم أعرضها على أحد من أصحابى لأخذ رأيه فيها . بل دسستها فى المظروف وسجلت عليها عنوان مجلة (الآداب) اللبنانية . التى كانت يومذاك فى أوج ازدهارها . وكان منتهى طموح الكاتب العربى أن ينشر فيها . وأودعت المظروف صندوق البريد . وبعد شهرين رأيت (الوكر) على صفحات الآداب . وقد تحدثت عن هذه الفترة فى روايتى (الوكر)[١] . التى تحمل اسم نفس تلك القصة التى لا أدرى لماذا لم أدرجها ضمن مجاميعى القصصية . وكان من المناسب أن أضمها إلى قصص مجموعتى الأولى (السيف والسفينة) التى صدرت فى عام ١٩٦٦ .

ــ ٣ ــ

لقد ارتبطت منذ ذلك التاريخ روحياً بمجلة (الآداب) . وعلى الرغم من تعدد المجلات وإغراء المكافآت ظللت أنشر فيها . وفى هذا العام نشرت فيها آخر قصتين قصيرتين كتبتهما . وهما (سيل من الرماد) و (ضحكتان) .

ــ ٤ ــ

عندما كتبت قصتى الأولى (الوكر) امتلأت بإحساس أكيد بأن القصة القصيرة هى اللون الأدبى الأقرب إلى نفسى . والذى من خلاله أستطيع أن أفصح عن كل الآراء التى أريد طرحها فى تلك الفترة الملتهبة من تاريخ العراق السياسى .

ولم أكن منعزلاً عما يحدث . بل كنت فى الصميم من الأحداث . وعلى الرغم من أننى لم أكن منتمياً حزبياً فى تلك الفترة . فإننى أحسست بفداحة مايحدث من قمع ومصادرة للحريات واعتقالات ومطاردات وخوف من النظام . أقول هذا دون أن أتبجح بشجاعة ما . فقد لجأت إلى الترميز . ونشرت قصة أخرى بعنوان (الصوت العقيم) . تحدثت فيها عن قائد يتحدث عن إصراره على خوض معركته مع خصومه حتى النهاية ومهما كانت النتائج . وكنت أرمز بهذا القائد إلى القوى الوطنية العراقية التى تقاتلت وضعفت ثم جاء من يستلب الحكم ويحاول إذلالها وإضعافها وتشريد مناضليها .

وظلت هذه المسألة موضوعاً لعدد كبير من قصصى القصيرة التى واصلت كتابتها دون انقطاع . وبين فترة وأخرى ــ كل عام أو عامين تقريباً ــ كنت أجمع الحصيلة فى كتاب .

أصدرت (الظل فى الرأس) فى عام ١٩٦٨ . و(وجوه من رحلة التعب) فى عام ١٩٦٩ . و(المواسم الأخرى) فى عام ١٩٧٠ . وأنا أعد هذه المجاميع . مضافاً إليها المجموعة الأولى (السيف والسفينة) . مشكلة لمرحلة واحدة ، لأنها وليدة هم سياسى وفكرى وفنى واحد . وأحب هنا أن أتوقف عند هذا الأمر لأزيده وضوحا .

ــ ٥ ــ

على الرغم من أننى وجدت نفسى أكتب القصة القصيرة تلقائياً كما أسلفت . لم تمر المسألة هكذا . بل خضعت عندى للحساب الدقيق والعسير جداً .

سألت نفسى سؤالاً بسيطاً : لماذا أكتب القصة القصيرة ؟ وكيف يجب أن أكتبها ؟ وأى شىء أريد أن أحققه من وراء كتابتها ؟

وقد انتهيت إلى جملة من الأفكار المقنعة لى . أهمها :

١ ــ أننى أكتب القصة لأطرح من خلالها موقفى السياسى والاجتماعى ، أى أننى كاتب ذو قضية . وأن وسيلتى الناجحة فى التعبير عنها هى هذا الفن الصاعد ــ القصة القصيرة .

٢ ــ إذا أردت أن أكون كاتباً متميزاً له صوته المتفرد فهذا الأمر يتطلب منى أن أضع جانباً كل التجارب القصصية التى أعجبت بها . وبهرت بلغتها وتقنيتها وموضوعاتها . لأننى إن لم أفعل ذلك سأقع فى مأزق تقليد هذه القصص . وآنذاك

ستكون كتاباتي منتمية إلى السائد والمألوف ، وستكون نسخة مزورة ، وسطواً على جهود الآخرين . وقد حاولت ذلك مع إيماني بأن المسألة ليست سهلة مطلقا ، وأنني لم أكن مهيأ تماماً لمثل هذه المهمة التي تحتاج إلى ذخيرة كبيرة من التجارب والقراءة والاطلاع والممارسة ، ولكن المهم أن هذه الحقيقة كانت نصب عيني . ومع هذا فإنني لم أسلم من تأثير الأدب الوجودي الذي كان شائعاً في الستينيات . وأذكر أنني قد أعدت قراءة قصص سارتر وكامي عدة مرات .

هل أقول إنه من حسن حظي أنني لم أدرس الأدب دراسة أكاديمية . ولم أتخصص فيه ؟

نعم . لقد قلت هذا ذات مرة في موضوع لي قدمته في ندوة (الكتابة القصصية عند الأدباء العرب الشبان) التي عقدها اتحاد الكتاب التونسيين في عام ١٩٧٧ . وكان نص ماقلته على وجه التحديد مايلي :

(لم أضع في دوامة اللغة . وماذا قال فلان عن فلان . إلى آخر هذه الأمور التي تضيع فيها مناهج تدريس الأدب العربي عندنا ، مما يؤدي إلى تحجر المتلقي في الأخير . بدلاً من أن تمنحه رهافة وطزاجة ما)[٢] .

لذا فإن لغتي جاءت طليقة . غير خائفة . فأنا أتمادى في استعمال المفردات التي أرتاح إليها . وأستعملها دون أن أراجع أي قاموس . وأركبها بإيقاع شعري . ظللت أركن إليه منذ أن كنت أكتب قصيدة النثر . ولم أتخل عنه أبداً . خصوصا في قصصي القصيرة .

كما أن دراستي للرسم التي جاءت على مرحلتين . ورؤيتي لمئات الأعمال التي تنتمي إلى مدارس وعصور مختلفة . في المعارض التي كانت تقام في بغداد . أو في الكتب التي كان يحملها إلينا أساتذتنا . أو من خلال زياراتي للمتاحف المعروفة في موسكو ولندن وباريس وروما ومدريد وأثينا والقاهرة . ووقوف المتأمل أمام التماثيل واللوحات ـ إن هذا الأمر قد شجعني على محاولة القيام بتطبيقات من مدارس الرسم على القصة . وقد تجلى ذلك في مجاميعي الأربع الأولى . ثم عدت إليه في بعض قصص مجموعة لاحقة لي هي (الخيول)[٣] . وتجلى هذا بشكل واضح أيضاً في عدد من رواياتي . مثل (الوشم) . و(الأنهار) . والثانية تدور حول طلبة يدرسون الرسم أيضا ؛ أي أنني أفدت من الرسم فيها على جانبي الموضوع والتقنية .

٣ ـ إن انبهاري بالشعر كاد أن يحول عدداً من قصصي إلى قصائد . وكنت أستعين ـ بالإضافة إلى اللغة الشعرية ـ بمقاطع شعرية أدسها في مسار القصة لتمنحها النعومة في الإيقاع . وكذلك لإخضاع بعض الأحداث لما أسميته بالترميز . في مجموعتي الأولى تمثل ذلك بوجه خاص في قصتي (السيف والسفينة) التي تحمل المجموعة اسمها . وقد عدت إلى ذلك في قصة لي كتبتها في مجموعتي (ذاكرة المدينة) . تحمل اسم (المدى) . والفرق أن (المدى) ذات دلالة سياسية واضحة ، وقد كتبت في مرحلة لاحقة . عن فترة الاحتلال البريطاني للعراق .

وأحب أن أذكر هنا أن أحد الأصدقاء النقاد قد علق على آخر قصتين لي وهما : «سيل من الرماد» . و«ضحكتان» . قائلا : «إنهما قصيدتان»

هل يقف هذا الرأي إلى جانبهما أم هو ضدهما ؟ وهل هو امتياز للقصة أن تكون قصيدة ؟ هذان سؤالان أترك الرد الجازم عليهما . على الرغم من أنني مقتنع بأن القصة القصيرة يجب أن يكون لها وقع القصيدة . وكذلك إيقاعها ؛ وأن النثرية المفرطة قد تقتل القصة وتأتي عليها .

٤ ـ وبالإضافة إلى الرسم والشعر أفدت من المسرح ومن السيناريو السينمائي كذلك . وفي المسرح كانت لي قراءات متعددة . وأذكر أن سلسلة (مسرحيات عالمية) . التي كانت تصل إلينا من القاهرة . قد ساعدت على إشباع شغفي بقراءة هذه المسرحيات التي كان أدبنا العربي يعاني من الجدب فيها على مستوى التأليف ومستوى الترجمة أيضا . ولم تكن الأسماء المسرحية العربية الطليعية قد بدأت تتبلور يومذاك .

٥ ـ هناك عامل سري . لم يستطع أحد من نقاد قصصي أن يشخصه . وهو أنني قد حملت بعض المؤثرات من قراءاتي النهمة . ولكن يبدو لي ـ وهذا من حسن ظني ـ أنني قد أذبت الجيد من هذه المؤثرات في بوتقتي . ولذا لم يسجل عليّ تأثر مباشر بهذا الكاتب أو ذاك . وحتى لو حدث ذلك مع البدايات فإنني أراه أمراً مشروعاً . ولكنه لم يحدث .

ـ ٦ ـ

منذ أن بدأت الكتابة حتى يومنا الحاضر . لم أنقطع عن متابعة التجارب الجديدة في القصة العربية القصيرة ؛ فأنا أتابعها لا من أجل أن أفيد منها فقط . ولكن من أجل أن أعرف إلى أين يتجه تفكير كتاب القصة العرب الشبان بوجه خاص . وماذا يريدون على وجه الدقة . وأين نقاط الالتقاء بيننا .

وأعتقد أن فترة الستينيات هي أهم فترة في تاريخ القصة القصيرة العربية . فبعدها لم نعد نقرأ قصصاً مهمة . حتى إنني فقدت الحماسة لقراءة ماينشر في السنوات الأخيرة ؛ فقد اكتشفت فيه سرعة وضعفا في الموهبة .

حتى الأسماء المعروفة التي أغنت هذا الغنى . لايحمل جديدها أي إضافة . وأغلبه يمثل خطوة إلى الوراء . إن لم أقل خطوات .

يوسف إدريس الذي كنا نعده نموذجاً متقدماً في القصة العربية القصيرة ـ وهو حقا كذلك في مجاميعه «مسحوق الهمس» . و«لغة الآي آي» . و«بيت من لحم» ـ نشر في السنوات الأخيرة قصصا بعضها قرأته على صفحات (الدوحة) القطرية . وكان بودي لو لم ينشرها .

نفس الشيء يقال عن بعض الأسماء الشابة في مصر وغيرها من البلدان العربية . كسوريا والعراق والمغرب . فكل جديد ها نكوص وعودة للوراء .

ويبدو لي ـ بمعزل عن البحث عن كل الأسباب ـ أن الكاتب العربي ، ويلحق به القارئ أيضاً ، لم يعودا يتعاملان مع القصة القصيرة بصرامة فترة الخمسينيات والستينيات وجديتها ، وأن هناك شيئا من الاستخفاف في هذا الفن . في حين تحولت الجدية إلى الرواية ، التي بدأنا نقرأ فيها أعمالا مهمة وذات شأن . هذا مع العلم بأن كتابة الرواية أيضا أصبحت نوعاً من «الموضة» ، لأن العالم يتسع صدره لهذا الفن . وأن لقب «روائي» أشد تأثيرا وأكثر ثقلا من لقب كاتب قصة قصيرة .

على أية حال فإن هذا الأمر مرده أيضا إلى أذواق الشعوب والكتاب في مرحلة من المراحل ؛ ففي زيارتي الأخيرة بجامعة السوربون الجديدة أخبرني عدد من المستشرقين أن القارئ الفرنسي لا يقبل على قراءة القصة القصيرة ، وأن أكبر كاتب قصة قصيرة في فرنسا لا يجد ناشراً لمجموعته . والأمر مختلف بالنسبة إلى العالم الأنكلوسكسوني .

ما أريد أن أقوله هو أن القصة القصيرة العربية في ضمور اليوم ، وربما تعود إليها الحياة بانبثاق مسببات جديدة للاهتمام بها كتابة ونشراً في وطننا العربي ذي المتغيرات الكثيرة .

ـ ٧ ـ

بعد نشري لمجموعاتي الأربع الأوليات كتبت روايتي الأولى (الوشم) . التي ظهرت طبعتها الأولى في عام ١٩٧٢ . ومنذ ذلك التاريخ حتى يومنا هذا صرت أمارس كتابة هذين الفنين معاً . بالإضافة إلى المتابعات النقدية للأعمال الجديدة في القصة القصيرة والرواية .

وقد أصبحت كتابة القصة القصيرة لا تواتيني إلا في مرحلة النقاهة التي تعقب انتهائي من كتابة عمل روائي جديد ، على الرغم من أنني أكون أكثر انبساطاً وهدوءاً عندما أكتب الرواية وأعايش أحداثها وشخوصها بهدوء نادراً ما أكون عليه ؛ وهذا يمتد لعدة شهور .

أما عندما أكتب القصة القصيرة فإننى أكون مشحونا ومتوترا ومنفعلا . تعيش معى الأحداث فترة من الوقت ، وقد أنساها أو أتناساها ، ثم تنبثق هكذا فجأة ، فأجلس وراء الطاولة ولا أنهض إلا وقد سطرت القصة كلها . من أول كلمة فيها حتى الكلمة الأخيرة .

بعد ذلك أضعها جانبا لأسابيع . ثم أعود إليها وأبدأ قراءتها بتأن . وآنذاك احس بأننى أقرأ عملا كأنه ليس عملى مطلقا . ثم أشرع فى الحذف والإضافة والتغيير على نفس المسودة ، وعندما أفرغ من ذلك أشرع فى تبييضها لأبعث بها إلى النشر . وفى حالات نادرة قد أعود إلى القصة مرات قبل أن أبعث بها إلى النشر .

ليس من عادتى أن أعرض مخطوطات قصصى القصيرة على أحد . مهما كانت ثقتى كبيرة فى آرائه ، لأننى أرى أن أى رأى سيورده لن يقدم أو يؤخر . إذ إننى مطارد بهاجس اسمه «القناعة» ، وهذا الهاجس لا يخضع لشروط . وأستطيع أن أشبه موقفى هذا بالعطشان الذى يعرف كمية الماء التى ترويه . هكذا أنا ، إذا ما شعرت بأننى مرتو وقانع بما كتبته . فإننى أرسله إلى النشر ، أما الأصداء فشأنها شأن آخر .

ولكن هذا الأمر لا أفعله مع الرواية التى قد أعرضها على أكثر من صديق ممن أثق بهم . وأنصت إلى آرائهم فيها دون أن أعلق عليها . على أن هذا لا يعنى أن هذه الآراء تدفع بى إلى إعادة كتابة الرواية أو إجراء أى تغيير فيها . ولكنه مجرد فضول لمعرفة أصداء عمل يبذل فيه المرء جهد شهور أو أعوام

— ٨ —

فى القصة القصيرة . وكذلك فى الرواية . تشغلنى مسألة مهمة وهى البحث عن هوية مستقلة ومتميزة لإبداعنا العربى فيها . فقد كنا دوما نلجأ إلى تقليد القصة الأوروبية والأخذ بمقوماتها وتطبيقها على مواضيع محلية . وإذا كان الأمر مشروعا فى البدايات فإنه اليوم ليس كذلك . وخصوصا بعد أن قطعت القصة العربية أشواطا بعيدة فى عمرها الزمنى وكثرت فيها الأسماء وكثر النتاج المنشور منها . سواء أكان ذلك فى كتب أو مجلات وصحف .

لقد ترجمت اعمال قصصية عربية عدة إلى لغات أجنبية . ولكنها لم تلفت أنظار النقاد والقراء هناك . وأعتقد أن الخلل ليس فى النقاد والقراء أولئك . ولكن فى أعمالنا نحن . لماذا لايحدث نفس الأمر مع القصص المترجمة من أعمال بعض الكتاب الأفارقة أو أمريكا اللاتينية ؟ .

أعتقد أن السبب يكمن فى أن كتاب هذه البلدان قد أفادوا من بيئتهم وتراثهم الشعبى وتاريخهم . ولم يضعوا أمامهم أعمال بعض الكتاب الأوروبيين والأمريكان من أجل تقليدها ، لأنهم إن فعلوا ذلك سيكون الموضوع على طريقة (بضاعتنا ردت إلينا) .

وهذا أمر بات يدركه الكتاب العرب . وإن جاء إدراكهم هذا متأخرا ، فقد حاولوا أن يفيدوا من جملة من المنطلقات التراثية والمحلية . من أجل أن تكون قصصهم ذات تميز . وأذكر مثلا رواية نجيب محفوظ (الحرافيش) . التى أعدها أنا شخصيا أهم رواية عربية كتبت حتى الآن لهذه الأسباب . وكذلك بعض قصص زكريا تامر التى أفادت من أسلوب الحكاية والطرفة والوقع الحاد . وأيضا بعض أعمال جمال الغيطانى . وإن كانت تطبيقاته فى الرواية أكثر منها فى القصة القصيرة .

إننا نستطيع أن نفيد فى تقنيتنا القصصية من التماثيل والصور والعمارة والزخرفة والحكايات الشعبية والنوادر وغيرها من المقومات . دون أن نلهث وراء الآخرين فى تقليد تجاربهم .

لقد نشرت عشرات القصص العربية التى تقلد ألان روب غرييه وناتالى ساروت وكافكا . ولكنها طويت . وكذلك الأمر بالنسبة إلى عشرات الروايات الهجينة التى امتد أثرها لدى القارىء العربى . الذى يعانى من الحرمان والكبت الفكرى والجنسى . فظنها أعمالاً عظيمة لأن كتابها تحدثوا عن أوروبا وعن العربى الذى يحل فيها وهو لا يفكر إلا فيما بين ساقيه . ولم ينتبه هؤلاء القراء . بل بعض النقاد إلى الفقر الفكرى فى هذه الأعمال . ولم يسألوا أنفسهم : لماذا لم يجر الاهتمام بها حتى بعد أن ترجمت لعدد من اللغات الحية ؟

ولأكن أكثر دقة وأسم الأشياء بأسمائها ، إذ ما قيمة رواية مثل (موسم الهجرة إلى الشمال) لو قرأها ناقد غربى أو قارىء غربى ؟

لا أريد أن أقسو على أحد . ولكن هذا هو الحال . ومن هنا فإن جهود بعض الكتاب العرب الجادة ستثمر حتماً فى كتابة أعمال قادرة على أن تفرض حضورها على العالم .

— ٩ —

عندما ظهرت (السيف والسفينة) فى طبعتها الأولى فى عام ١٩٦٦ [٤] . كانت فاتحة مرحلة الستينيات فى العراق . وقد بدأ يؤرخ للقصة العراقية الستينية بصدور هذه المجموعة . وهى لم تمر مرورا عابرا بل إنها ــ فى إطار تلك الفترة المختلطة من تاريخ العراق السياسى ــ قد أصبحت موضوعاً يومياً للكتابات الصحفية . وأمامى الكثير من الأقوال التى ثبتت عنها فى مقالات وكتب .

ولكن هذه المقالات لم تكن كلها معها . بل كان قسم منها ضدها . ومع ذلك فقد كنت مقتنعا كل الاقتناع بمحاولتى . ومن ثم فإننى لم أطرب للمديح أو أنفعل أمام الهجمات . وبدأت أطور هذه القصص التى اعتبرتها لبنات لأفكار قصصية أخرى كتبتها لاحقا ونشرتها فى مجاميعى التى وصل عددها إلى ثمان حتى الآن . بالإضافة إلى خمس روايات .

كان نموذج القصة الخمسينية هو السائد يوم بدأنا الكتابة . وهى قصة تستمد معظم تأثيرها من تشيكوف بشكل رئيسى عند أبرز كتابها . أو من مكسيم جوركى عند البعض الآخر . أما بالنسبة إلى شخصياً فقد قرأت بجدية كل موروث القصة العراقية . الذى يبدأ منذ عام ١٩١٩ . عندما صدرت (الرواية الإيقاظية) لسليمان فيضى . وقد أعجبت ببعض التجارب التى قدمها ذنون أيوب . وعبد الحق فاضل . ومحمود السيد . ومهدى عيسى الصقر . وعبد الله نيازى ،وعبد الملك نورى . وغيرهم . ولكننى أعتقد أن هذه التجارب لم تطرح نفسها بمثل الحدة التى طرحت بها أعمال الستينيين .

وإذا كان أحد القصاصين المصريين الشبان قد صرخ يوماً قائلاً : (نحن جيل بلا أساتذة) . فإن هذا ينطبق علينا أيضا . وإذا أردت الابتعاد عن التعميم فإننى أتحدث عن نفسى فى هذا الأمر وأقول : إننى لم أجد فى أى من هذه الأعمال ما نستطيع أن نجعله منطلقاً للتواصل والتطوير . لقد كانوا يتحدثون عن مواضيع لم تعد ساخنة حيث استجد غيرها . وينطلقون من مفاهيم فنية لم نعد نؤمن بها أو نركن إليها ونحن نتعرف تجارب جديدة عربية وعالمية . كانت محرمة علينا . ثم بدأت تملأ مكتباتنا فى أثر الانفتاح الذى رافق السنوات الأولى لثورة تموز (يوليو) عام ١٩٥٨ . التى أنهت النظام الملكى . الذى قارع الجميع من أجل إسقاطه .

وجدنا أمامنا طريقاً آخر فكان أن سلكناه . ولم يكن معنا أى دليل . وأصبحت مهمتنا شاقة فى اكتشاف المواقع وتحديد المسارات .

لقد كنا جيلاً بلا أساتذة ولا أدلة . ولكننا ــ برغم هذا ــ لم نضع . بل وجدنا طريقنا . وواصلنا الكتابة . حتى أصبح جيل الستينيات يمثل بحماسته وفورة عطائه أقوى تيار عرفه الأدب العراقى الحديث .

لقد نشرت عشرات الكتب لعشرات الأسماء . وكثرت التجمعات والحوارات والشجارات . ولكنها كلها قد أعطت الثمار . ومدت جذورها لتلتقى ضمن المد

القوى الموحد الذى حدث ـ لأول مرة ـ فى الأدب العربى ، ألا وهو مد الستينيات، وكانت مصر يومذاك تشكل أكبر بؤرة ثقافية عربية : مجلات ، كتب مترجمة وموضوعة ، سلاسل ، ندوات ... الخ .

حتى الانكسار السياسى العربى الكبير فى عام ١٩٦٧ فى يونيو (حزيران) لم يوقف المد . بل جعل الكتاب يزدادون إيمانا بدور الكلمة وأهميتها لتجاوز النكسة والانكسار .

ـ ١٠ ـ

إن تلك الحماسة قد خفتت ، وتعب من تعب ، وانسحب من انسحب ، ولكن فى نفس الوقت بقى من بقى .

وهذا أمر أعتبره وارداً ، فليس من المفروض أن تبقى كل الأسماء ، وفى الرحلات المضنية تكون لكل فرد قدراته التى يتوقف بعد أن يستنفدها ويمضى الآخرون .

ـ ١١ ـ

إن الكتابة بالنسبة إلى هى المبرر الوحيد ، إذ لم يبق لى غيرها فى هذا الزمن الردىء . إنها إلفى الذى لن أخونه ، والذى يبدو أنه لم يفكر فى خيانتى يوماً . وعلى أية حال فلن أتعجل النتائج ، ولن أبحث عن كل الحصاد ، فمازال فى العمر متسع من الوقت .

عبد العال الحمامصى

١ ـ لقد بدأت هواية القراءة عندى فى مرحلة مبكرة من حياتى ـ وأنا أعنى هنا القراءة فى الأدب ،ليس مجرد تعلم القراءة ـ فى التاسعة من عمرى تقريبا فقد كنت أنمو فى بيئة جافة قاحلة من مسرات الطفولة .. ولم أكن أجد لطفولتى ويفاعتى بعد ذلك أية مسارب لمشاعرى وعواطفى واخيلتى ، غير القراءة والتهام كل ما يقع فى يدى من كتب المطالعة وأوراق الصحف والمجلات .. بجانب القرآن الكريم .. وكتب السيرة النبوية وكتب الفقه الشافعى ، والأوراد الدينية وهى الكتب التى كانت تخص والدى رحمه الله ..

ومن خلال بحثى فى كتب أخى الأكبر وجدت أجزاء ألف ليلة وليلة وكتاب «المنتخب من أدب العرب» الذى كان يوزع على طلبة المدارس أيامها والروايات التى كانت توزعها وزارة المعارف العمومية على طلبتها مثل «فارس بنى حمدان» و «أبو الفوارس عنترة» و «الأيام» و «المهلهل» وغيرها بجانب روايات الجيب .. وكان لهذه السلسلة تأثيرها الكبير فى تنمية شغفى بهذا اللون من الأدب ، وأعنى به الأدب : القصصى .. فقد كانت هى مُدخلى إليه ، وتضافرت معها بعد ذلك سلسلة روايات الهلال التى ابتدأت بروايات تاريخ الإسلام لجورجى زيدان .. ثم جاءت سلسلة «كتب للجميع» ، وكذلك «قصص للجميع» ، ثم «كتابى» ، وصفحات البلاغ والمصرى وصوت الأمة والنداء . وكل هذا أمكننى ـ بعد المنفلوطى والزيات والرافعى وطه حسين والعقاد ، الذين قرأتهم فى مكتبة رفاعة الطهطاوى بسوهاج ـ أن التقى بتيمور ومحمود كامل وعبد الرحمن الخميسى وسعد مكاوى وعبد الحميد جودة السحار وإبراهيم الوردانى ويوسف جوهر وأمين يوسف غراب وعبد الحليم عبد الله وعبد الرحمن الشرقاوى واحسان عبد القدوس . وبعد ذلك من خلال الصفحات الأدبية عرفت يوسف إدريس وصلاح حافظ ومحمد يسرى أحمد و عبد الرحمن فهمى وثروت أباظة .. واختلطت خطوات هذه المسيرة بكتابات زكى مبارك وسلامه موسى ومحمد سعيد العريان وأحمد أمين والمازنى ومحمد مفيد الشوباشى ويحيى حقى وتوفيق الحكيم ومحمد التابعى وغيرهم من أجيال مختلفة .. وكل هذه الكتابات ساهمت فى تكوين النزوع إلى التعبير الأدبى لدىّ بشكل عام .. ولكن لم أفقد وسط القراءة المتنوعة إحساسى بأن الأدب القصصى هو اللون المتوافق مع ذاتى .. وأنه الأكثر قدرة من غيره على احتواء العالم والإنسان .

٢ ـ عندما توالت قراءاتى فى الكتب الأدبية وجدتنى أطيل الوقوف عند الأدب القصصى .. وترسب لدى إحساس بأن القصة القصيرة ، برغم ضيق حيزها المكانى يمكنها أن تفى بتوصيل رؤية متكاملة للحياة والإنسان والمجتمع من خلال جزئية محدوده .. مادام الفنان متمكنا وقادرا على أن يربط هذه الجزئية الملقاة بكلية الوضع الإنسانى الذى يريد أن يومىء إليه توافقا أو اعتراضا .

عرفت هذا من النماذج التى قرأتها مترجمة لكبار أقطاب هذا الفن ، ومن النماذج الجيدة المؤلفة فى أدبنا العربى .

ووجدت أن ما يمور فى ذاتى من مشاعر وعواطف واحتدام وطموحات حول حياتى والمجتمع والوطن والإنسان . لن أستطيع التعبير عنه بصدق وتوافق مع ذاتى إلا من خلال معمار القصة القصيرة بالذات ـ رغم أننى عندما كنت فى الرابعة عشرة من عمرى كتبت رواية بعنوان «بين أحضان السعادة والشقاء» أصدرتها دار مجلة «الشفق» بسوهاج ودفع نفقات طبعها شعب أخميم ـ تشجيعا من الناس لما اعتقدوه موهبة عندى .

وكتبت بعض القصص القصيرة وكنت أقرأها على أصحابى من طلبة المدارس الثانوية والأزهر .. ولكنى كنت أفتقد المتذوق الجمالى لهذا الفن أو الناقد بمعنى أوضح .. ولم يكن موجودا فى بيئتى .. ثم غامرت وأرسلت بعض هذه القصص إلى مجلة «القصة» التى كانت تصدر عن دار «النداء» ، ووجدت فى بريد المحرر ردا مشجعا .. ونشرت لى مجلة «الصباح» قصة من تأليفى وصفتها بأنها مترجمة .. وكان اسمها «الأحدب» وكأنما استكثرت على أن أكون مؤلفا .. رغم أن المجلة المذكورة كانت تخصص لى بعض الأبواب الأدبية لأحررها بحذافيرها وأنا فى الصعيد خلال أوائل سنوات الخمسينيات ..

ثم كتب إلى الصديق الأديب محمد الخضرى عبد الحميد ـ أديب ملوى الأشهر وكانت مجلة «الصباح» تصدر ملاحق صغيرة لقصصه لما كان يحرر أيضا أبوابها الأدبية ـ كتب إلى يحثنى على أن أرسل قصصى لمجلة جديدة سوف يصدرها الأديب صبحى الجيار باسم «قصتى» .. وفعلا أخذت بنصيحة الصديق وبعثت ببعض قصصى إلى الأستاذ صبحى الجيار .. وفوجئت فى أول عدد صدر من هذه المجلة بالمحرر يخاطبنى بقوله : «مرحى بك من عضو جديد فى أسرة المجلة .. أسلوبك جيد ومتمكن رغم صغر سنك .. سننشر من إنتاجك أجوده» .

ونشرت لى المجلة فعلا الكثير من قصصى .. وكانت هذه المجلة هى البداية لتألق هذه الأسماء اللامعة فى سماء حياتنا الأدبية : صبرى محمد موسى ، أحمد بهجت ، د . إبراهيم حمادة ، غالى شكرى ، محمد الخضرى عبد الحميد .. ولست أدرى لماذا لم يواصل الاستاذ كمال مرسى المحامى وكنا نتوقع له مستقبلا مرموقا فى فن القصة القصيرة ..

ثم توقفت هذه المجلة المثمرة . ولم يعد لى نافذة أطل منها وتسبب الإحساس بالإحباط فى توقفى ..

ثم جاءت الستينيات بكل ما اقترن بها من حيوية ونشاط .. ومن خلال ما كانت تحتدم به الحقول الأدبية والمنابر من جدل وحوار ومعارك وتوق إلى الإضافة والتطوير .. من خلال كل هذا ـ وكنت قد تركت الصعيد لأعيش فى القاهرة وأشارك بفعالية فى أنشطتها الثقافية ـ تجدد تماما إصرارى على أن أكون كاتبا قصصيا .. حريصا فى ذات الوقت على ألا أكون مجرد رقم عامر بين كتابها ..

خلال هذه المرحلة وجدت نفسى قصاصا .. بل لعلنى تجاهلت محاولاتى السابقة واعتبرت نفسى من كتاب هذه الفترة الذين تلاحقت خطواتى مع خطواتهم عطاء وتجويدا .

٣ ـ بالتأكيد قرأت كل ما أتيح لى من كتب ودراسات ومقالات حول هذا الفن وطرائق كتابته وما كتب من نقد حوله تطبيقا وتنظيرا .. وقد يكون هذا الذى قرأته قد أفادنى فى عملية الممارسة بطريق غير مباشر .. ولكنى أعتقد أن الذى يعول عليه فى تكوين القصاص هو النماذج القصصية الجيدة التى تتاح له قرأتها والتى تتلاقى مع خصائص موهبته المتطورة والمشحوذة والمتوفرة.يستطيع التعلم إذا كانت نافذة واعية أن ترشد كاتباً أو تصنع دارسا متخصصا ولكنها ـ وحدها ـ لا تخلق كاتبا .. نعم .. إن القراءة فى كيفية كتابة القصة أو فى النقد الذى يتعلق بها إشارات ضوء تجنب العثرات . ولكنها لا تصنع القصاص أصلا ..

٤ ـ الحقيقة أننى بدأت الممارسة الأدبية بكتابة الخواطر والاراء فى مرحلة اليفاعة ثم بدأت التجربة القصصية بكتابة رواية فى نهاية الأربعينيات وكنت فى الرابعة عشر من عمرى وقد سبق أن ألمحت إلى هذا فى الإجابة عن سؤال سابق .. ولكن عندما بدأت ـ بتأثير الثقافة والأحداث الاجتماعية والسياسية قبل ثورة يوليو وبعد قيامها ـ أشارك فيما يحدث فى الحياة حولى توزعت كتابتى بين المقال السياسى و الرأى الأدبى فى الصحف والمجلات التى كنت أراسلها هاويا .. وعندما اشتغلت بالصحافة تنوعت اهتماماتى فى مجال الكتابة .. ولكنى كنت حريصا على أن تكون القصة القصيرة هى عشقى الأول وهمى الأوحد ..

لقد كنت واعيا بأن ما أكتبه فى مجالات أخرى هو وليد الطموح بألا أكون عابرا فى الأمكنة التى عملت بها وأن تتاح لى الفرصة للإسهام فى الحياة الأدبية بالمشاركة فى الندوات وإجراء المقابلات الأدبية والسياسية ومتابعة الجديد فى عالم الكتب،وتقديم الأسماء الجديدة الموهوبة،وإتاحة الفرص لها والتعريف بها .. ولكن القصة القصيرة هى قضيتى الأساسية وإن الكتابات الأخرى قد تكون تعبيرا عن جوانب منى .. ولكن القصة هى أنا بكل حذافيره .. بكل امكانياته جيدة كانت أو قاصرة .. هى كل ما يخصنى .. وما يبقى لى وما أريد أن أوصله بأدوات هذا الفن عن نفسى وعن الآخرين وعن الحياة .. وإنها الشئ الذى أحب أن أقيم من خلاله وأن أحاسب بمقتضاه ..

٥ ـ الهدف من الفن عموما هو أن يثرى وجدان الإنسان وأن يشحذ عقله من خلال إمكانياته الرحبة .. وأن يساعده بالإيحاء لا بالمباشرة على أن يتخذ موقفا مما يحدث له أو لغيره .. أن يعطيه رؤية تضئ له ذاته وتضئ له الحياة حوله .. وأنا استهدف بالقصة هذا أن يكون القارئ ـ حتى ولو تعلق الأمر بجزئية محدودة ـ له رؤية تحفزه على الوقوف بجانب كل ماهو حق وعدل وحرية وشرف فى هذا العالم .. وبالتالى رفض ومقاومة كل ماهو شائه وهابط وظالم فى هذا العالم أو فى الواقع أمامه ..

ولكن بشرط أن يتم هذا من خلال أدوات الفن لا بواسطة زعيق الداعية .. فللتوصيل المباشر مجالاته .. ولكن الفن لا يعرف غير أدواته .

أما عن فقرة« وهل تتمثل قارئك وأنت تكتب » فأنا اعتقد أن الكتابة الفنية حالة نفسية يختلط فيها الوعى الكامن بالغيبوبة الصوفية التى قد تكون مقننة الخلفية .. ولكنها محكومة بتداعيات اللحظة الفنية استجماعا للرؤية ومكابدة للموقف .. وإنها حالة خاصة ربما يكون الاستغراق فيها والسيطرة على مقتضياتها غير قادر على أن يفسح المجال لأى اعتبار آخر غير متطلبات الايفاء بحق العملية من خلال لحظاتها بكل امتداداتها المتشابكة .. أما تمثل القارئ لحظتها فأشك أن يكون واردا بشكل مباشر فى وعى اللحظة ..

الكتابة الفنية عملية معقدة وقد تكمن فى خلفيتها اعتبارات كثيرة ولكن اللحظة فى حد ذاتها لا تفسح مجالا لغير أن يكون الكاتب فى مواجهة نفسه والإمساك بكل الوسائل التى تمكنه من بلورة مايريد أن يقوله .. أما الآخر قارئا كان أو ناقداً فاعتباره إن لم يكن مستبعداً تماما إلا أنه ليس سيد الموقف لحظتها ! ! أما من هو قارئى .. فأنا لست من البلاهة حتى لا أدرك طبيعة الظروف التى يتحرك الأدب من خلالها فى العالم العربى .. وهو عالم تسوده الأمية بكل ماتعنيه الكلمة حتى فى أوساط الذين أتيح لهم التعليم الجامعى .. بجانب أن عملية تنمية الوعى الثقافى غير واردة بشكل جدى وعلمى فى تخطيط مستقبل هذا العالم ـ إن وجد هذا التخطيط أصلا ـ ثم أن هناك عوامل كثيرة من شأنها أن تحد من عملية توسيع مجالات الاهتمام بالثقافة وتعاطيها حيث أصبحت الأجهزة والوسائل تقدم الهابط الذى يصرف الإنسان عن الثقافة الجادة بدلا من أن تجذبه إليها .. أعرف إذن أن قارئى هو مجموعة الذين يتعاطون الأدب بالاحتراف أو بالهواية .. الذين يكتبون أو الذين يرغبون فى أن يكونوا كتابا .. أو الذين لم يتمكنوا من أن يكونوا كتابا لظروف ما .

فحتى القصة التى تنشر فى صحيفة سيارة رائجة فنحن نعرف منذ البداية من هم الذين يقرأون هذه القصة .. إنهم الذين ذكرت .. قد يقرأ هذه القصة غيرهم فى لحظة فراغ أو ملل نزوعا إلى التسلية وقطع الوقت .. ولكنهم سيظلون على الهامش وليسوا جزءاً . من عملية التلقى المتابعة والراغبة ..

ولماذا أطيل القول .. هاكم دور النشر .. فلتعطنا إحصائية عن حجم ماتوزعه الروايات أو المجموعات القصصية .

٦ ـ ربما يكون اشتغالى بالصحافة قد جار إلى حد كبير على ما كنت أتمناه وأتوق إليه وهو أن أستغرق بكليتى فى الإندماج التام فى عالم القصة قراءة وكتابة .. وإذا كانت الصحافة قد أتاحت لى فرص التنفيس عن إمكانيات ادبيه لدى .. ولكن ربما يكون هذا الاشتغال قد عطل أوحدّ من قدرات القصاص فىّ بمعنى أنه انتهب الوقت الذى كان من المفروض أن يخصص بحذافيره للاستغراق فى عالم القصة

ولكن إحقاقا للحق .. هذا لا يمنع من القول بإننى بطبيعتى الخاصة قد أكون كاتبا فعلا فى مجال العطاء القصصى .

فالقصةعندى عملية بالغة الصعوبة وهى تستنزفنى وجدانيا وعقليا وأجدنى بالنسبة لها محاذراً لا أحب الثرثرة .. إذ لا أكتبها ـ رغم أنها همى الأكبر ـ إلا بإلحاح وجدانى عنيف .. عندما أجد كل حوافز القصاص فىّ قد بلغت أوج تمردها .. وهذا هو السّر فى أننى لا أكتب بانبهار من حيث الكم .. فقد تعيش الفكرة القصصية فى داخلى عدة شهور وربما سنة أو أكثر حتى تكتمل كل مقوماتها وأجدنى غير قادر على التخلص من عبئها مهما كانت الضغوط الحياتية أو الزمنية أو ظروف العمل .. وكل إنسان يسّر لما خلق له كما يقال .

وإن كان هذا لا يمنع من القول بأن بعض القصص قد فرغت من كتابتها فى زمن قريب جدا من مولد فكرتها .. وإن كانت تلك ليست هى القاعدة بالنسبة لتجربتى مع القصة عموما،أما الصعوبات فتتمثل فى أن متطلبات لقمة العيش ـ العمل ـ قد ترغمنى أحيانا عن الانصراف وعن ما يؤرقنى من عمل قصصى .. لإنجاز ما أكلف به من أعمال صحفية عاجلة .. أو ما يقتضينى واجب العمل إنجازه . ومن الصعوبات والمعوقات التى أواجهها أننى بطبيعة تكوينى إنسان مفرط الحساسية .. فقد تقع بعض أحداث سياسية على المستوى القومى أو العالمى فتغمنى وتعذبنى .. وبدلا من أن أنغمس فى القصة التى أكتبها أجدنى محبطا يزحف على

الإحساس بلا جدوى الكلمة فى عالم المخالب والأنياب والأظلاف والسفالة .. ونفس الشئ يحدث لى عندما أجابه بعض التصرفات السيئة من جانب الآخرين .. ورغم أننى أحاول أن أتجاوز هذا مستهديا بمعرفتى أساسا للظروف التى تصنع الأشياء السيئة فى العالم والإنسان إلا إن الاكتئاب عندى يعطل من طاقاتى الفنية .. والكتابة عندى حالة مزاجية .. قد أكتب وأنا فى قمة الحزن لكننى لا أستطيع الكتابة وأنا أعيش حالة القهر إنسانيا وذاتيا.

من الصعوبات التى تواجهنى كذلك .. أن مسكنى يقع فى دور أرضى بشارع بمكة جنون الضجيج ليلا ونهاراً ولا أجد فرصة الاختلاء بنفسى للكتابة إلا نادرا .. ولم يعد هناك مكان هادئ أذهب اليه لأكتب فإذا توفرت الإمكانيات المادية لارتياد مكان عام .. فإن جو الكتابة لا يتوفر لى، فالذين يرتادون هذه الأماكن الآن من «الكسيبة» الجدد لا تتيح لى تصرفاتهم فرصة التوحد مع الذات والقلم والورق.

هذا بجانب ضغوط عملية: ضرورة اجتلاب القوت والاحتياجات اليومية للبيت من خلال الطوابير.

وهذا كله يشكل صعوبات لا يمكن الاستهانة بها بالنسبة لفنان يحاول استخلاص نفسه

ومن الطبيعى لذلك أن يكون هناك بعض الصعوبات المتعلقة بعملية الخلق الفنى ذاتها بحثا عن أفضل السبل للتوصيل .. ولكنها صعوبات تمكننى التجربة والممارسة من التغلب عليها.

٧ ـ بالتأكيد قد حدث هذا .. ولكنها عملية لا يمكن تعيينها بالتحديد فى معالم أو قسمات معينة .. فعملية الممارسة تكسب الكاتب القصصى حرفية تكون جاهزة أحيانا أو مستدعاة .. إنها الخبرة وما استقر فى الوعى على ضوء انجازاته وتجاربه ومختزنات قراءاته .. وقدراته الخاصة .. والإضاءات التى ترسبت من خلال خبراته وخبرات الآخرين من المجيدين فى هذا الفن .. كما أن الكاتب لا يعدم ناقداً بداخله ..

ولكن كل هذا لا يمكن أن يجهز فى خانات محددة الكتابة ولكن مع هذا يمكننى معرفة بعض سماتى الأساسية فى الكتابة القصصية، وهى أن الفكرة المحورية فى قصصى تتبلور من خلال الجزئيات التى تمددها وتكثفها .. وإن الشخصية عندى لا تبين معالمها من خلال الوصف التقريرى عنها وإنما تكتمل معالمها من خلال تمددها فى الأحداث والمواقف.

٨ ـ لم يعد الفن متعة تعبير أو جمالية صياغة .. أو مجرد هدهدة مشاعر وعواطف. إن الفن الجيد هو الذى يعرف كيف يوفق بين روح الإنسان ومشاعره الذاتية وبين قضايا عصره ووجوده .. ولكن كما قلت سابقا بعبقرية الفن وليس بمباشرة الداعية .. ولا أعتقد أننى كتبت قصة بدون أن يكون هذا المغزى الذى تضمنه السؤال واردا فيها بشكل ما .. حتى لو لم تكن السياسة بالشكل المباشر هى قضية القصة .. فأى موقف هابط يدينه الفنان وأى موقف شريف يمجده هو سياسة بشكل ما.

٩ ـ كل قصة لها إمكانياتها الخاصة وفقا لبنيتها وطبيعتها وخصوصيتها .. نعم فطبيعة كل قصة هى التى تفرض بنيتها الفنية.

ولكن أعتقد أن الحدث والشخصية فى قصصى هما عملية متداخلة متكاملة .. ولكن أعود إلى القول بأن كل قصة لابد أن تحاكم بمقاييسها هى وفقا لطبيعتها هى.

١٠ ـ هذا يرجع إلى طبيعة كل قصة على حدة .. ففى بعض قصصى تم تعيين الزمان والمكان للحدث .. وفى بعضها الآخر لم يحدث هذا.

١١ ـ لا يوجد كاتب حقيقى إلا وهو عملية تطور مستمرة متلاحقة .. إلا إذا كان كاتبا محدود الإمكانيات، محجَّم القدرات، جامد النظرة، يسير على وتيرة واحدة .. فالحياة حولنا تتغير وبالتالى لابد أن تتطور طرائق الكتاب لتوصيل رؤية عنها .. وبالتأكيد تختلف القصص التى كتبتها فى مرحلة البداية عن قصص كتبتها فى مرحلة تالية .. كما تختلف هذه عن قصص كتبتها فى مرحلة حديثة .. لقد تزايدت خبراتى وتجاربى ومصادر اتصالى بالثقافة والأدب والفكر بجانب متابعتى لمنجزات بلغها فن القصة القصيرة هنا فى العالم العربى وفى الأدب الغربى .. كما تطور إدراكى واتسعت زوية النظر عندى لأمور كثيرة فى الحياة وفى الأدب .. ولابد أن ينعكس هذا فى ممارستى القصصية على مدى مراحلها المتعاقبة.

وهذا مافطنت إليه وأبانت عنه بعض الكتابات النقدية حول قصصى.

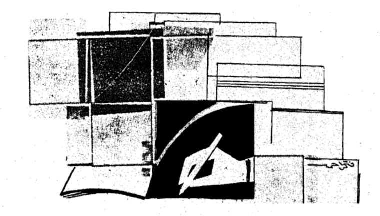
ولكن ليس معنى هذا أن كل قصة كتبتها كانت بالحتم أفضل فنيا من السابقة عليها .. ولكن التطور تتحدد معالمه فى انتاج كل مرحلة على حدة بشكل عام ..

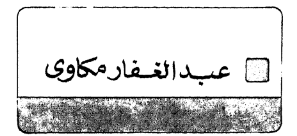
أما كيف أرى نتيجة هذا التطور .. فهذه مسألة تخص النقد وحده .. كل ما أعرفه أن كل مرحلة من انتاجى تختلف بالتأكيد عن مراحلى السابقة عليها.

١٢ ـ عملية كتابة القصة عندى اقترنت فى ذات الوقت مع عملية التعبير بألوان أخرى.

١٣ ـ أرى أن كل النتائج التى انتهت إليها الفنون الأخرى قد انعكست على فن القصة القصيرة بشكل ما .. فهو فن يملك القابلية المطلقة للتطور والإمتصاص والتلاؤم والإحتواء ولكن بدون أن يفقد خصائص ذاتيته وطعم روحه.

ولهذا فإنه مهما تعددت وسائل التعبير وأدوات التوصيل فإن فن القصة سيظل حياً متوافقا مع طبيعة الإنسان فى ظل أى ظروف تطرأ على واقعه وحياته.





عبد الغفار مكاوى

١ ـ من السهل أن أذكر عدداً كبيراً من الكتاب الذين أحببتهم ، سواء من أدبنا أو من الآداب العالمية . وربما سميت بعضهم فى النهاية ، على الرغم مما فى ذلك من غرور وتظاهر أستغفر الله من ذنبها . لكننى أحب فى البداية أن أصارحك بما قد يغضبك ويغضب النقاد . فالأديب يكون بالفطرة أو لا يكون . وإذا لم تكن لديه الموهبة فلن تجعل منه آلاف الكتب أديبا . قد يكتسب مهارات شكلية ، وبراعات تقنية ، وقد يقتبس من هنا وينقل من هناك ، ويتأثر بهذا أو بذاك . وسيكون حرفيا وصاحب أسلوب ، وربما تدق له الطبول ويخدع فيه الجمهور المتطلع لكل جديد . ولكنه لن يكون فى رأيى أديبا أصيلاً ، له رسالته ورؤيته ومشروعه الأصيل . لن يقترب من دائرة النار المقدسة التى يتوهج فيها المطلق وتسطع الحقيقة . لن يقربنا منها أبداً مهما استعرض حيله وأدواته . أترك لك التفكير فى عظام الأدباء الخالدين : هوميروس وأيسخيلوس وسوفكليس . وشعراء المعلقات ، بل شيكسبير نفسه ، الذى يقال ـ والله أعلم ـ إن تاريخ بلوتارك كان منبعه الأكبر أو منبعه الوحيد ، بجانب بعض الحكايات والأساطير والروايات الشائعة فى زمانه . هؤلاء ـ وأمثالهم فى مختلف الآداب والفلسفات ـ لم يقرؤوا لكى يكتبوا (كما يفعل معظمنا اليوم بكل أسف) بل كانت تكفيهم الفكرة أو الحكاية أو الحادثة ، وربما الكلمة ، لتشعل عبقريتهم الطبيعية . أترك لك أيضاً أن تتلفت حولك ، فى الماضى القريب أو الحاضر المشهود ، لتحكم على كثير ممن يكتبون ويقولون ، وليس عندهم ما يكتبون ولا ما يقولون . حتى ولو أزعجونا بأعمالهم الكاملة ، وأصواتهم العالية ، إنما هى شطارات فى عصر الشطار . هل معنى هذا أن أنكر دور القراءة فى صقل المواهب وإتقان الصنعة والشكل والأسلوب ... الخ وكيف أفعل وأنا نفسى قارىء . كما أصبحت فى السنين الأخيرة ـ بعد أن قل زادى من التجربة الحية . وانكسرت أجنحة المغامرة ! ـ أستمد تجاربى من القراءة . وأنفعل بالتاريخ أكثر مما أنفعل بالحياة وأعيش مع الموتى ـ الأحياء أكثر بكثير من الأحياء ـ الموتى ؟ ثم كيف أجرؤ على إنكار فضل القراءة ونحن جميعا أبناء التراث . نخرج من بطنه ونسبح فى بحره . ثم نحاوره ونرد عليه . أو نستوحيه ونعيد بناءه . أو نهاجمه ونقاطعه أحيانا . دون أن نفلت أبدا من خيمته . لست أذهب إلى هذا الحد بطبيعة الحال . لكننى أكرر إيمانى السابق : لابد أن « يكون » الأديب أولا نبتة ممتدة الجذور فى الأرض . وقاربا حساس الشراع فى مهب الريح . ثم يأتى الكتاب والمعرفة والاطلاع . كما يأتى الفلاح والملاح لرعاية النبتة وتوجيه القارب . أعوذ بالله من الكتب التى تخرج من الكتب . ومن « المؤلفين » الذين يعيدون تأليف كتب مات أصحابها وشبعوا موتا ، وأستغيث برحمته من هؤلاء « الكتاب » والمفكرين الذين تعد كتبهم بالعشرات . فى حين هم أنفسهم « غائبون فى كوكب آخر » . هكذا نعيش فى عصر الوراقين ، وليتهم يملكون ذرة من تواضع أجدادهم وصبرهم النبيل ! ..

أتابع المصارحة التى بدأتها ومهدت بها لحقيقة بسيطة فى حياتى ، فأنا لم أنطلق من الكتب . وهى التى أصبحت لعنتى ومصيرى ومنفاى الاختيارى وملجئى الوحيد من عالم لا يطاق . لقد كانت أمى التى لا تقرأ ولا تكتب ، هى كتابى الأول . ولا زالت هى كتابى الوحيد والأخير . ستضحك بطبيعة الحال . لكن هذه الأم المسكينة الطيبة هى التى روت أرضى بقصصها وحكاياتها . وهى التى حببت إلى « الحدوتة » أو الحكاية الشعبية التى لا زلت مجنونًا بها فى كل الآداب . ولا زلت أستلهمها بعض ما أكتب . من فمها سمعت حكايات السندباد وعبد الله البرى وعبد الله البحرى ، وعرفت الصياد والقمقم والعفريت وسيدنا سليمان والجوارى والصيادين والنساك واللصوص والتجار . عرفتهم قبل أن ألتقى بهم وبغيرهم فى ألف ليلة وليلة ، وفى الحكايات الشعبية التى أعتز بمكتبة كبيرة منها . أعلم أننى لا أقول جديداً . فمعظم كتاب القصة يقولون هذا عن أمهاتهم أو جداتهم الطيبات . ولكننى أنطلق عن تجربة لا زالت حية ، لم يطفئها الاشتغال بالفلسفة وتدريسها . ولم تزدها القراءات المستمرة إلا رسوخا . وربما كانت هى المسئولة عما يعرفه المقربون منى من بساطة أو براءة تصل ـ كما أعلم تماماً ـ إلى حد البلاهة والغباء ! ومع ذلك فإن جهدى الأكبر ـ وسط عالمنا المزعج بالضوضاء والتلوث ـ هو المحافظة عليها . وهأنذا يا صديقى أشبه ذلك البطل البسيط المسكين (سيمبليسيوس ـ للروائى الألمانى الأول جريملز هاوزن) الذى اكتوى بنيران حرب الثلاثين وظلماتها المضطربة . وراح يحاول أن ينتشل نفسه من المستنقع الذى وقع فيه . فأخذ يشدُّ شعره ليخرج منه ! لكن هل فى إمكاننا أن ننتشل أنفسنا منه ؟

ألا زلت مصراً على بعض الأسماء ؟ أظن أن هذا حقك . وهو كذلك واجبى . ولكن ماذا أفعل والأمر أعسر مما تظن ؟ هل يستطيع إنسان ظل يأكل ويشرب طوال حياته أن يحدد من أى طعام أو شراب جاءت كريات دمه الحمراء والبيضاء ؟ وعصير العمر والشعور الذى نحسُّه فى عروقنا ، هل يمكننا أن نحدد كيف تجمعت قطراته ومن أى نبع أو جدول أو سحاب ؟ قرأت لعشرات . وركزت على عدد قليل . نهب بعضهم سنوات من عمرى على هذه الأرض . وعشت تجارب إحباط عام وخاص . ومرارة ومهانة وإذلالا لا ينتهى . وبجانبها لحظات فرح قليل . هل كان الأدباء أم كانت التجارب المرة وراء كتاباتى ؟ هل تأثرت بأحدهم تأثرا مباشراً أم غاص فى الحلم وراء الشاطىء المظلم للوعى وغافلنى وأنا أكتب ؟ أسئلة تحيرنى كما تحيرك وتحير كل من كتب أو يكتب . لكننى أحاول أن أخرج من الحيرة التى لا مخرج منها أبدا إن كانت حقيقته ! ـ فأقول إننى انطلقت من الشعر . بدأت حياتى وتجاربى التى لم تتوقف مع الفن بكتابة الشعر ـ واكتمل لى منها قبل الخامسة عشرة عدة دواوين صغيرة . أضيفت إليها قصائد عدة وسخيفة احترقت كلها فى نار الفرن (كما رويت ذلك فى مقدمة كتابى ثورة الشعر الحديث) . وفى النهاية توقفت تماما فى الحادية والعشرين . بعد أكثر من حب خائب . لم يكتف برفضى بل رفض كذلك أشعارى ...

ولكن هل توقفت الشاعرية ؟ هل كان من الممكن أن تتوقف ؟ ألا تفاجىء بعد مشيب الشَعْر كما تفاجئنا رؤية وجه حبيب غائب يزورنا فى النوم ويلمسنا ويحنو علينا ؟ المهم أننى انقطعت عن « النظم » وبقيت روح الشعر كالجنى الماكر تسكن لحمى ودمى ولا تقوى على إخراجها طبول الفلسفة ولا أبواق الدرس والتدريس . وانعكس هذا على تجاربى الأولى فى القصة . وأظنها بدأت فى حوالى الثامنة عشرة من عمرى ، انعكس على الرؤية والعاطفة والزاوية المختارة قبل اللغة والأسلوب . ولا زلت أعانى منها لأنها تفوح برائحة « الرومانتيكية » التى أحاربها بعقلى فتأبى إلا أن تفرض نفسها علىَّ وعلى جيلى (ربما كان الإحباط الدائم وغيبة الحرية واضطراب الظروف التاريخية والاجتماعية من الأسباب التى جعلت الحزن و « الحلم بالمستحيل » إطاراً وجدانياً عاماً لنا) .

هذه الشاعرية مرتبطة بما قدمت عن « كتابى الأول والأخير » ، بالحكاية الشعبية التى لا زلت وفيا لها بمحاولتى المستمرة لإحلال « المفارق » و « المتعالى » فى الواقع اليومى ، بشخصيات المساكين والمجانين والدراويش والمهرجين والحيوانات التى تملأ قصصى القليلة المتواضعة . أتمنى لو كنت أكثر موضوعية وواقعية . لكن ما باليد حيلة : تكويننا النفسى والتربوى والتراثى أقوى منا . مزاجنا الخاص هو سجننا وملجؤنا . والمهم أن نكون مخلصين وصادقين فى كل الأحوال

أتلحُّ على معرفة الأسماء ؟ إذن فاسمع بعضها مما يحضر فى الذاكرة : بكيت كما بكى صبى مصرى بدموع ماجدولين وسيرانودى برجيراك . وذرفت « عبرات » أسامح المنفلوطى عليها وأدعو الله أن يبلل بها قبره وذكراه . وهدهدتنى أمواج طه حسين الرائعة المعجزة فى أحلام شهرزاد (أذكر عندما ظهرت أننى كنت فى السنة

الأولى الثانوية) وعلى هامش السيرة والجزء الأول من الأيام . وفتنت بالزيات وترجماته القليلة عن الفرنسية ، وبكيت كثيراً لآلام فرتر (ولعلى قد فكرت مثله فى الانتحار ، ولكننى لمبرر لا أفهمه بقيت حياً لأعيش مع « جوته » سنوات من عمرى ، وأقدم بعض روائعه ، وأكتب عنه وأتأثر به) . ثم ثرت مع أبطال جبران الذين سقونى مرارة التوحد وغصص الاكتئاب التى لم أنج منها إلى اليوم . وكان لقائى بالحكيم الذى وهبته بعد ذلك كل حبى ، فقد كان لقاء بالفن الخالص والشكل المحكم والأسلوب الرياضى الدقيق ، خلصنى من كثير من الإنشائية والبلاغية التى لا زلت أحاول الخلاص منها . وفى الجامعة قرأت كافكا (الذى تخصصت فيه بعد ذلك . ولفرط حبى له وتأثيره علىَّ ضننت عليه حتى الآن بالكتابة عنه أو ترجمة شىء له !) وكامى وقصص توماس مان قبل أن أقرأه بعد سنوات فى لغته الأصلية . لقائى بنجيب محفوظ وجيله كالسباعى وباكثير والسحار كان ولا يزال فاتراً ولا يخجلنى أن أقول إننى لم أقرأ كل شىء لهم ، إذ كان الاختيار ولا يزال قانون حياتى ، والذين أختارهم ألازمهم وأغلق عليهم وعلىَّ بابى ..

هل تعجب إذا قلت لك إننى ظللت سنة كاملة أقرأ كل ما وصل إلى يدىَّ من مؤلفات تشيكوف بالإنجليزية (لكى أختمها فى النهاية بمقالة يتيمة نشرتها سنة ١٩٥٦ فى « المجلة » وجعلت عنوانها تشيكوف شاعراً) ؟ وهل يدهشك أن أعيش السنة التالية أو معظمها مع بيرانديللو ــ وكنت فى ذلك الحين أجيد الإيطالية التى جرفها تيار النسيان ــ فيما بعد ــ لكى أقطف ثمرة ضئيلة هى مقالى « مأساة بيرانديللو » الذى نشر كذلك فى المجلة قبل أن يضم إلى غيره من المقالات فى كتابى « البلد البعيد » ؟ وهل يحزنك ــ كما يحزننى اليوم ــ أن يفترس سنوات من عمرى كتاب وشعراء معدودون مثل جوته وهلدرلين وشيلر والمعرى ونِيتشِه والتعبيريين وألبير كامى وبرخت . بجانب عدد آخر من الفلاسفة الذين أحببتهم وتعلمت منهم وكتبت عنهم (مثل أفلاطون والفارابى ونيتشه وكانط وماركس وهيدجر) ؟ غباء لا شك فيه .. غيرى يتنقل فى البستان وأنا أسند ظهرى سنوات إلى شجرة واحدة ــ غيرى يعكف على عملية أو ثلاثة فى وقت واحد ، وأنا أسقط فى جب واحد ولا أكاد أخرج منه . لكننى أتلفت حولى الآن فأرى أمامى معاجم عن أدباء العالم ، وأتصفح واحداً منها عن الأدباء الألمان فأجد أكثر من ثلاثة آلاف اسم من بدايته إلى عصرنا الحاضر . من نختار ومن نترك ؟ العمر محدود والطاقة محدودة . الأيام ضنينة وطاحونة التدريس تتربص ولقمة العيش مرة . وخير لى أن أعرف عدداً قليلاً ــ ربما لن يزيد عن أصابع يدى الواحدة ــ معرفة تكوّن وتؤسس ، من أن ألمّ بعشرات من السطح . ألم أقل لك إنه غباء لا شك فيه ، أوقعنى فيه انطوائى الفطرى وأمانتى الفطرية حتى أصبحا سجنى وجحيمى ؟ نسيت تيمور ويحيى حقى الذى كان ولا يزال أقرب كتاب بلادى إلى نفسى . ونسيت أسماء كثيرة خصوصاً من الأدب الألمانى الحديث الذى تخصصت فيه وكتبت عن بعض أعلامه وترجمت لهم . لكنى لن أنسى كتاباً أحببتهم وتعلمت منهم وجددت بهم تجربتى : أصدقاء الجمعية الأدبية الذين أتشرف بالانتماء إليهم وأعلم أننى أقلهم شأناً وأضعفهم ضوءاً . وخصوصاً قصص شكرى عياد وعبد الرحمن فهمى وفاروق خورشيد وبهاء طاهر (أما أشعار صلاح عبد الصبور فقد تغلغلت فى كيانى منذ البداية . وبناؤها القصصى لا يخفى عليك) . وكتاب الشباب الذين أتابعهم بقدر الطاقة وأعتزُّ بمحبة بعضهم (المرحوم العزيز ضياء الشرقاوى ونبيل عبد الحميد ومحمد الراوى ومحمد مستجاب على سبيل المثال) . قرأت بالطبع لغيرهم من فرسان الساحة . ولبعض الذين انتفخوا اليوم وتضخموا وصارت وراءهم جوقة من الشراح والمفسرين ، لكنى لا أملك أن أذكر كل الأسماء . يكفى أن الشعر والمسرح والفلسفة قد لازمت اهتمامى بالقصة ومحاولاتى القليلة فيها . ويبقى بعد هذا أن تفكر معى فى نعمة القراءة أو نقمتها ...

٢ ــ اسمح لى أن أستبدل بكلمة الاهتمام كلمة الضرورة . فالأديب إن كان حقيقياً ، وما أندر الأدباء الحقيقيين فى كل زمان ومكان ــ يُكتب ولا يكتب . هل تملك الوردة إلا أن تفوح بالعبير؟ وهل يملك الجدول إلا أن يتدفق ويسيل ؟ والشمس والريح والمطر ... الخ هل تملك إلا أن تكون ؟ المسألة ليست من شأن الإرادة ، ولا تدخل فى باب الاهتمام أو عدم الاهتمام . وفى ليلة نادرة يتم الاختيار ، يصحو الأديب صحوته النهائية ويقول لنفسه وللعالم : لابد أن أكتب ، لا بد أن أقول . ومادمت اخترت فليكن بعد ذلك ما يكون (راجع إن شئت رسائل « رلكه » إلى أديب شاب) . كتابة القصة القصيرة كانت عندى امتداداً للشعر الذى توقفت عنه ، بعد أن تأكد لى غياب الموهبة الأصلية ، والقدرة على إحياء الأشياء ، والتفكير بالصورة ، ونسْج البنية العضوية الحية من خيوط الحقيقة . ولهذا كانت معظم قصصى دفقات تنسكب فى ليلة واحدة ، وجلسة واحدة ، مفاجآت كالبروق وسط سمائى الملبدة بسحب الاكتئاب والدرس والتحصيل . ومعظمها أيضاً كان البذرة التى ألقتها ريح مجهولة عابرة ــ كلمة أو خاطرة أو موقف أو شخصية أو حكاية من فم عجوز ــ ثم ظلت تنمو على مدى الأيام والسنين ، وتمدُّ جذورها فى الأعماق المظلمة ، حتى استطالت واهتزت فروعها بالثمرة . النضج هو كل شىء . عندئذ لا تملك إلا أن تمدَّ يدك لتقطف هذه الثمرة . تحضرنى الآن الشخصيات الست المشهورة فى مسرحية بيرانديللو فأقول : هذه هى ضرورة الفن التى هى من ضرورات الحياة أو أقوى منها . إنها تفرض نفسها ، وتجعلنا وسطاء نساعدها على الظهور إلى النور . ألم يسم سقراط نفسه قابلة للأفكار يولدها كما كانت أمه تولد الأطفال ؟ ألم يقل أفلاطون إن « المنشد » أو الشاعر ممسوس تتملكه قوة أكبر منه ؟ ألم تخبّر الجن امرأ القيس أشعارها ؟ كلام سيتهم بالسذاجة أو الرومنتيكية ، لكنى فى الحقيقة أؤمن به وإن لم أدع الوفاء به أو الاستجابة له إلا فى أندر الأحوال .

أذكر الآن أن تجاربى الأولى كانت قصصية مسرحية فى آن واحد ، شيئاً هلامياً بلا شكل ولا قوام ، نبضات تائهة لم ينظمها العقل فى إطار . جمعتها فى كراسة اطلع عليها بعض أساتذتى أو صوروا لى أنهم اطلعوا عليها . ثم رحمنى منها صديق قديم ولم تعد إلى اليوم . أذكر أيضاً أن معظمها كتب تحت تأثير قراءاتى لميترلنك (الذى نصحنى بقراءته الصديقان القديمان بدر الديب ومحمود العالم) ولتوفيق الحكيم (الذى فتنت به كما قلت ثم ابتعدت عنه بعد ذلك) ولكافكا الذى خيّم علىَّ كابوسه الذى لم أفق منه تماماً إلى اليوم . أما أول قصة نشرتها بفضل يوسف الشارونى فكانت هى « العتبة » . فى « الأديب » سنة ١٩٥١ أو ١٩٥٢ إن لم تخنى الذاكرة . شخصيات مظلمة مسكينة ، امرأة تبيع طفلها فى المزاد . أسلوب وسرد تفصيلى من توماس مان . وبالجملة مِسْخ مبك أو مضحك عرضته فى أحد الاجتماعات الأولى للجمعية الأدبية المصرية فى بيت أستاذنا المرحوم الدكتور محمد كامل حسين . (أستاذ الأدب الفاطمى لا الطبيب العالم الأديب) فشجعنى الأصدقاء أو واسونى . بل إن صديقى الدكتور عز الدين إسماعيل تطوع ــ لشدة دهشتى ــ بعمل دراسة عنها ! ياللهول كما يقول يوسف وهبى ! إذاً فقد تورطت وأصبحت فى نظر الأصدقاء أديباً . وعلىَّ بعد اليوم أن أقدم المزيد . وأحاول الفكاك من نير المنطق والميتافيزيقا والعناد الأكاديمى العقيم إلى فردوس الفن المحرم . ورطة تهربت منها سنوات . لكنها كانت تفرض نفسها وتعودنى كأشباح الأسلاف . وهى الآن تلحُّ بأعمال أكبر . أستجيب لبعضها كلما أسعف العمل والزمان ، و « أركن » أكثرها فى جراب المشروعات الذى أحمله منذ سنوات طويلة ، أحمله وأشقى به وأغافله معظم الوقت . ولكنه ينتفخ على الدوام وتزداد وطأته ثقلا ... وتمر الأيام وتتساقط أمام العين . ويتلمس حامل الجراب ظلا يستند إليه ليكتب قصة واحدة ، ويتوه عشر سنين فى هجير الدراسة والبحث والترجمة . قبل أن يلجئه ثقل الحمل أو الذنب إلى الظل . وهناك يحلم بالتفرغ . ويقنع إرادته الشاحبة بالتحرر من نظام السخرة الجامعى . ويراوده حلم الاعتكاف فى دير من أديرة الرهبان (لكن من يدعوه إليه ؟) ــ تقول تجاربى الأولى ؟ كل ما أكتبه تجارب ، وكل ما أطمع إليه هو أن تكون كل تجربة جديدة ومتجددة . مختلفة عن سابقتها اختلافها عن تجربة اللاحقة . ولهذا ترتعش اليد كلما همت بتحريك القلم ، وكأنى أكتب لأول مرة ، وأبدأ فى كل مرة من الصفر . أليس الفن كله « تجربة » لإظهار ما فى الباطن إلى الخارج فى شكل لغوى مرض ؟ حسبنا أن نجرب ونجرب ، أن نكون الأبناء الأوفياء لسندباد وأوديسيوس وفاوست وكل الحجاج لبيت

المطلق . إن وفقنا فى محاولة واحدة لها أسعدنا ، وإن خبنا فتكفينا المحاولة . حسبنا الصدق والأمانة زاداً على الطريق . ولو عاشت لى قصة واحدة أو عمل واحد فى ضمير قارىء واحد لأغمضت عينى فى النهاية وهى قريرة . سأقول لنفسى : لم يضع العمر هباء .

٣ ـ أنا فى العادة ـ وبالقسوة الاعتراف ! ـ لا أثق بالبحوث والدراسات . ولا بالباحثين والدارسين . غريب أن يقول هذا إنسان كتب عدد شعر رأسه من البحوث والدراسات والترجمات . وإن كان شفيعه أو عزاؤه أنه كتبها بقلب الأديب والفنان (أو هذا على الأقل مجرد عزاء !) . ولهذا لا أميل أبداً إلى الكتب التى تحمل عناوين بغيضة إلى نفسى . كيف تكتب القصة أو الرواية أو المسرحية ... الخ . ولا ينتهى عجبى من سذاجة أصحابها أو جرأتهم . إن النماذج الراسخة هى المرجع والدليل . النص هو الألف والياء . هناك تراث وتطور لا شك فيهما ولا فكاك منهما . لكن هل عرف هومبروس أو شيكسبير أو فوكنر ... الخ أمثال هذه البدع العجيبة والأدلة المحيرة ؟ إننى أتعلم من النصوص وحدها . أترك الموضوع يختار شكله . المهم أن يحضر وأن يمتلىء حياة . أن ينضج فيكتبنى كما قلت . ويعفينى من كتابته . أمل بعيد بغير شك . لا يتوافر إلا للنادرين والملهمين . لا أدعى أننى حظيت بنعمته ـ إن كنت قد حظيت بها ـ إلا فى لحظات نادرة وصفحات أندر . لا أنكر فضل «الوعى» ومعرفة التراث القومى والعالمى . وجهد البناء والتشكيل . وحيل التقنية (الصنعة) . ودور العقل ومكر الرمز وبراعة القناع ... إلخ . لكننى أومن بأن الفن حضور حى . والغاية المثلى عندى أن يصبح الفن طبيعة حية كما نحاول الطبيعة أن تصبح فناً .

٤ ـ يعفينى الكلام السابق من الإجابة عن هذا السؤال ، فأنا لا أختار الإطار ولكنه هو الذى يختارنى . العاطفة أو الفكرة أو اللمحة أو الشخصية أو الموقف هى التى تفرض إطارها . وهذا الإطار ـ كما يدل تطور القصة القصيرة ـ أوسع مما يتصور دعاة الحبكة والحكاية والمفاجأة والتنوير ... إلى آخر ما تعيد فيه كتب النقد الركيكة وتزيد . فالقصة القصيرة تقترب من الشعر الغنائى والحوار المسرحى والمقال الفنى . وقد تتسع للتقرير الصحفى والبحث العلمى والأرقام والحسابات الجافة . بل إنها قد تحتوى على رسوم توضيحية (على نحو ما فعل الأستاذ الفنان المرحوم ياسين العيوطى فى إحدى قصصه المتأخرة) . ولهذا فستظل القصة القصيرة فنا متجدداً ، كأساً صغيرة يمكن أن تضم الكون كله ، عدسة رقيقة يمكن أن تعكس الشمس فيستضاء بنورها . ثم إنى لا أقتصر على إطار القصة القصيرة ، لأننى أجرب الكتابة للمسرح منذ زمن طويل وربما ترى مسرحياتى الضوء فى وقت قريب (نشر بعضها على استحياء ومثلته بعض فرق الهواة دون نجاح يذكر !) . كما جربت كتابة الرواية فى عمل لم يظهر بعد ، وإذا ترفقت غازلات خيوط العمر والقدر فربما أنجز روايتين كبيرتين . أما ان الأمر يرجع إلى الحالة النفسية فليس صحيحاً فى كل الأحوال ، إذ يمكن أن تكون القصة القصيرة رواية مكثفة لم يصبر عليها صاحبها ليفض كل كنوزها . ولى قصص حولتها إلى مسرحيات . وأخرى يمكن أن تغرى بالمحاولة . فى الأمر سر لا أدريه . وقد يدريه غيرى . أما إمكانية النشر فهى إغراء قوى ومخرّب أيضا . ويبدو أنه كان وراء التعجل وقلة الصبر اللذين أفسدا خير سنوات شبابى . وأشنع من ذلك «التكليف» والدخول فى أحشاء الصحف والمجلات وأجهزة الإعلام ، لأن من يدخلها مرة فلن يخرج منها أبداً . ولكن هل يمكن أن أنصح أحداً بالبعد عنها ؟ وهل هذا ممكن أصلاً ؟ ما أشد حسدى للكتاب القدامى قبل لعنة اختراع الطباعة واكتشاف الموجات الكهرومغناطيسية ! ويا ليتنى عشت فى زمن الرواة والحكائين والمبدعين فى الظل والصمت !

٥ ـ لا شك أن أى عمل فنى يحاول أن يوصل شيئاً إلى القارئ ، وإذا تم توصيله فقد نجح . أما طبيعة هذا الشئ فيصعب تحديدها . اللهم إلا فى الأعمال الرديئة . قد يكون هذا الشئ هو المتعة . أو الغضب على مفارقات الواقع . أو العزاء عن تعب الحياة وآلامها . أو تمجيد الحياة والفرح بها . أو تعميق الشعور بها . أو بعث الأمل فى مدن المستقبل . أو إحياء القيم الخالدة للخير والحق والجمال ... الخ أو هذه الأمور جميعاً . ولكن الفنان لا يهدف إلى غاية محددة ، وإلا أصبح داعية أو واعظاً أو مبشراً بعقيدة معينة . أو غير ذلك مما يصلح له العالم والباحث والمصلح والمربى .. الخ . إلام تهدف كوميديا دانتى أو أشعار المتنبى والمعرى . أو مسرحيات شيكسبير . أو روايات دستوفسكى . أو قصص تشيكوف .. إلخ ؟ لاشك أن لكل منهم رؤيته للإنسان والعالم والله ، ولكننا لا نقرؤهم لنستفيد علماً أو فكراً ، فالفلسفات والمذاهب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية أقدر على هذا . بل لندخل عالما . ونعيش تجربة حياة . ونزداد فهما لحقيقة الإنسان والواقع وحقيقتنا .

. هل حاولت أن «أوصل» شيئا بهذا المعنى ؟ لا أظن أننى تعمدت هذا بصورة مقصودة مباشرة ، ولو فعلت فأنا المخطئ ، إنما هى رؤية كونتها تجارب الحياة والثقافة والمزاج الموروث والوضع التاريخى والاجتماعى الذى وجدت نفسى فيه . وإذا كان لى أن أصف هذه الرؤية فهى «الثورية المحبطة» . ثورية الضعفاء والمقهورين والممتحنين فى حبهم وحياتهم وعقولهم ومصيرهم ، المحرومين من الحرية والعدل والخبز والحب ، الحاكمين المهزومين والمتحدِّين ـ حتى فى لحظات السقوط ـ فى آن واحد . كل ما أكتبه يدور ـ أو هذا ما أتمناه وأحاوله ـ حول الحرية ، وكل كلمة لا تصب بصورة مباشرة أو غير مباشرة فى الحرية لا تستحق عندى المداد الذى كتبت به . ولا الوقت الذى ينفق فى قراءتها . أما القارئ الذى أتمثله عند الكتابة فهو قارئ مجهول . أكتشفه وأحبه . وأعتقد أنه يحبنى . طبيعى أن عملية الكتابة فعل جدلى يفترض الحوار بين كاتب وقارئ . وطبيعى فى أمة لا يقرأ الأدب فيها إلا أقل من النصف فى المائة . أن يتمنى الكاتب لو انمحت الأمية ووصل إلى الفلاح والعامل والموظف البسيط ورجل الشارع . لكننا ـ وياللحسرة ـ نكتب فى الأغلب بعضنا لبعض . وأعلانا صوتاً . وأكثرنا حظاً من الدعاية والأضواء . هو الذى يُقرأ . ولابد للمثل ـ ممن لا يقرؤه حتى النقاد . أو يقرؤونه ويتجاهلونه ـ أن يفترض القارئ البسيط المجهول الذى يعيش اليوم أو فى زمن مقبل . وليته لا يكون ناقداً أو برجوازيًّا حدثتنى مرة أحد الأصدقاء أن والدته لم تستطع النوم قبل الفراغ من قراءة مجموعتى الأولى «ابن السلطان» . لا يمكنك أن تتصور سعادتى فى ذلك اليوم بما قاله هذا الصديق ، فهذه السيدة الكريمة ـ وهى ربة بيت بسيطة متواضعة ـ أخلفت موعد نومها بسببى . وجدت فى قصصى بساطة أو براعة يصعب أن يجدها الناقد المحترف اطمأننت يومها إلى أننى لم أقع ضحية الحذلقة وحيل التجديد . لمثل هذه القارئة الطيبة المجهولة أكتب . وبمثلها أعتز . وإذا كان النقد قد تجاهلنى فهذا من حسن حظى ، فلا كرامة لكاتب فى وطنه ولا بين أهله . والناقدان الوحيدان اللذان اهتما ببعض أعمالى كانا من اليمن (الدكتور عبد العزيز المقالح) وألمانيا (الأستاذ بيتر باخمان) . هل تذكر ما قاله فولتير فى نهاية قصته الفلسفية «كانديد» ؟ ازرع حديقتك . وأقول لك وللمخلصين من الشباب : ابذر بذرتك واتركها ! احرث حقل اللحظة بالعمل الصادق . والق بذورك فيه ، ربما تنمو الشجرة بعد زمان يطول أو يقصر . وربما ينتفع بها فلاح أو حطاب أو مسافر وحيد . وحتى إذا لم تنم شجرتك ولم تثمر فقد فعلت مافى طاقتك ، حرثت الأرض وطرحت البذرة . وقاك الله شر المتورمين والمتضخمين المشغولين بأنفسهم . أتريد أن تكون كارثة تضاف إلى الكوارث التى تزحم حياتنا وتخنق أنفاسنا . وتملأ جونا بالضجيج والفجاجة والانتهازية والتخبط والكذب ؟ !

٦ ـ القصة القصيرة عندى دفقة واحدة . إن لم أفرغها ـ كما قدمت ـ فى ليلة واحدة وجلسة واحدة فلن تتم أبداً . أعلم أننى بحاجة إلى تعلم الصبر . وقد بدأت أتعلمه فى السنين الأخيرة ، لكننى لا أكاد أكتب ـ كما قدمت أيضاً ـ إلا إذا «حضرت» القصة بشخصياتها ومواقفها وانفعالاتها وصورها وأكاد أقول بلغتها . عندئذ تكتبنى ولا أكتبها . ما أنا فى هذه الحالة إلا مدوِّن فحسب . ربما راجعت بعض الكلمات واستبدلت بها كلمات أخرى . لكن هذا أيضًا أمر نادر . أظن أن هذا عيب كبير ، وأنا أعترف به . ثم إن الأمر لا يتم دائما بهذا التخطيط الدقيق ، فللفن مفاجآته . أذكر أننى جلست منذ سنوات تقل عن العشرين قليلاً لأكتب قصة عن سيدة ريفية (فى شتاء العمر ، مات زوجها ، فى وجهها آثار جمال قديم) تنتظر ليلة القدر مع صبى صغير هو راوى القصة . أعدّت معه كل شئ وبدأت تتمتم بالدعوات وتغالب المرض العضال توقعاً «للطاقة» الباهرة الضوء . وهى تلفظ أنفاسها تظهر لها الطاقة ويدعوها الصوت الرهيب أن تفصح عن رغبتها . لكنها

تكون فى آخر الأنفاس . تنظر إلى الضوء الساطع وتهمس فى أذن الصبى : «قل له لقد تأخرت . لا أريد شيئاً . لا شئ» . ـ كانت هذه هى القصة التى تهيأت لكتابتها ولم أكتبها إلى اليوم ... أتدرى ماذا كتبت ليلتها ؟ فوجئت بقزم صغير يحتل مكان المسكينة ؛ قزم عجوز ومريض طرده صاحب الخيمة التى تقدم الألعاب فى مولد السيدة لكبر سنه ، فذهب إلى المقام الطاهر وقدم فيه ألعابه . وقبض الزوار على الكافر وأودع «التخشيبة» . وتتجلى له «الست» وهو يحتضر وتسأله عن طلبه فينظر إليها بعيون دامعة ويقول : لا شئ ياست لا شئ أبداً . وكانت هى قصتى «الست الطاهرة» ، عنوان مجموعتى الثانية . وتسألنى عن الصعوبات التى ألقاها فى أثناء الكتابة . لا ، ليست هناك صعوبات ؛ «فالحضور» الذى حدثتك عنه ، والعاطفة الدافئة ، والممارسة ، والقراءات الماضية التى تبرز من رصيد الكهف الباطن ... كلها تتكفل بحلها . الصعوبات يا سيدى قبل الكتابة ومن حولها . فى الحياة غير السوية التى نحياها . فى الجو الموبوء الذى لا يسمح بحياة إنسانية سليمة فما بالك بحياة مبدعة . فى طاحونة التدريس التى تسحق بذور الفن وعذاراه .

٧ ـ لا أعرف ماذا تريد «ببعض العناصر الحرفية» ؟ لست كاتبا حرفياً باى معنى من المعانى . واشتغالى بتعليم الفلسفة ودراسة الأدب الغربى والترجمة لم تكن احترافًا . ولا حتى تخصصاً . الكتابة عندى عشق وبكاء ، زهد وفناء . هى ـ كما يقول القرآن الكريم ـ نُسُكى ومحياى . والفن معبود رحيم وجشع للدماء . إنه يطلب مايسمى «بذبح الذات» فى الطقوس القديمة . عندئذ يمكن أن يسمح لك بالمثول لحظات بين يديه . إن أعطيته كل شئ فربما أعطاك شيئاً . وإن تخليت عن عرش العالم فربما منحك نعمة الرضا عن النفس . لهذا أشفق على الذين يمتطون صهوة حصان الأدب أو العلم سعياً وراء الشهرة أو السلطة ، أو المال أو الإعجاب أو الظهور تحت الأضواء ـ أشفق عليهم وعلى الفن والمجتمع منهم . هل هربت من السؤال ؟ لا شك أن فى القصة القصيرة كما فى كل الفنون حرفيات . ولم يكن من قبيل الصدفة أن يتكلم النقاد العرب عن «صنعة» الشعر . وأن يسمى الفن عن اليونان «تينحنى» (صنعة ومهارة) . ومن يشاء الاطلاع على هذه «الحرفيات» المختلفة يجدها فى كتب النقد . ولكن هل سيجد نفسه أو يجد القصة أو الشعر ؟ لابد أن تصبح هذه الحرفيات ـ المتطورة عبر الزمان . وتحت تأثير الظروف الحضارية والاجتماعية والسياسية ... إلخ ـ طبيعة ثانية . إن اكتفى بتطبيقها فهو مهما أدعى أو زعم مجرد حرفىٍّ بارع . معد أو مقتبس أو متأثر أو ناقل ... الخ . إن الحقيقة لا تُغتَصَب . وإذا لم تصبح دقائق الصنعة طبيعة أخرى فستنكشف اللعبة . وربما كنت أملك بعض العناصر التى تتحدث عنها . لكننى أصارحك بأنى لا أعرفها ولا أتذكرها عند الكتابة . ولابد أننى اكتسبت من قراءاتى لمختلف الكتاب ومختلف الأعمال والأشكال الفنية بعض هذه العناصر . لكن لماذا أختار أحدها دون الآخر (كأسلوب المناجاة أو المنولوج مثلا) ؟ ولماذا يحركنى الرمز والحكاية الشعبية والأسطورة ومشاهده التعاسة وصوره الانهيار والاحتضار ... إلخ .. لماذا تحرك مالى الراكد ؟ لابد أن الأمر أكبر من الصنعة والحرفة . ولابد أن يكون الصدق مع النفس ومع الفن أخطر وأولى بالنظر . أعذرنى إن لم أستطع أن أحدد لك هذه العناصر . لكن يسعفنى عند الكتابة ماسبق أن حدثتك عنه : الحضور والامتلاء ، النضج وأستواء ، وتسعفنى قراءاتى السابقة (وربما تسللتْ خفية إلى ما كتبت !) . ونظرتى الكونية المفعمة بالشجن وخيبة الأمل ، وربما ساعدت الفلسفة أيضا ـ بطريقة غير مباشرة على ما يوصف بالعلو والنظرة الكلية ، والقدرة على تحليل المشاعر والمواقف والأفكار . والتركيز على ما يسميه بعض فلاسفة الوجود بالمواقف الحدية ، كالعذاب والإخفاق والفراق والموت . حاشاى أن أقصد بهذا أن قصصى المت.اضعة أو بعضها يملك هذه الخصائص ، وإنما أردت أن أقول إن روح التفلسف ربما تسللت إلى بعضها وأعارتها جناحاً تحلق به قليلاً فوق تفاصيل الواقع أو تغوص به فى قلبه ...

٨ ـ لا أظن أن الأمر أمر اهتمام أو عدم اهتمام ؛ فتعمد المغزى أو الهدف الاجتماعى أو الفلسفى أو السياسى .. لا يمكن أن يصنع فناً ؛ قد يصنع مقالة أو عظة أو درساً أخلاقياً واجتماعياً متنكراً فى ثياب قصة أو مسرحية أو قصيدة ، ولكننا سنفضل عليها المقالة أو العظة أو الدرس . تأمل أقاصيص فولتير الفلسفية (مثل زاديج وكانديد) وانظر فيما كان يكتب باسم الواقعية الاشتراكية عندنا أو عند غيرنا . وستجد أنها قد ظلمت الفن والحقيقة (الفنية والإنسانية) . لا أريد أن أدخل فى متاهة الأسئلة العقيمة . هل الفن للفن أم الفن للمجتمع ؛ فهى فى رأى قد أسئ طرحها ولم تكن دائما لوجه الحقيقة . لا يمكن أن يوجد عمل فنى لا يطمح إلى أن يكون فناً . وما من عمل فنى يمكن أن ينكر أصوله الاجتماعية أو دوره الاجتماعى . حتى لو حطم كل القواعد المعترف بها من الجماعة . وفى استطاعة الفنان أن يضمن عمله المغزى الذى يشاء . بشرط أن يسرى فيه سريان الدم فى عروق الحىِّ . فتعرف أنه موجود وإن كنت لا تراه . إن مثلى مثل غيرى ـ أعيش «هنا والآن» . وأكتب لقارئ يحيا «هنا والآن» . حتى كاتب القصة التاريخية يفعل هذا من وراء الأقنعة التاريخية . وأى كتابة فى الأدب أو الفلسفة أو العلم تصدق عليها هذه الحقيقة البسيطة : نحن لا للموتى ولا للخلود . ولكننا . مثل من نكتب لهم . أبناء لحظتنا التاريخية والاجتماعية والحضارية . مؤقتون وعابرون ككل شئ يصنعه الإنسان . أين إذن ذلك الذى «يبقى» مما يؤسسه الشعراء» على حد تعبير هلدرلين ؟ يبقى منها ما يقترب من دائرة الحقيقة أو يدخل فيها . وإن كان قد كتبه إنسان فانٍ مثلنا . لأناس فانين مثلنا . من «هنا» و«آن» مختلفين . فأثبتنا على مرِّ الزمان أنها كل «هنا» وكل «آن» . لهذا بقى «أوديب» ، و «هاملت» ، و «فاوست» وكل الشخصيات والأعمال التى لاتزال حية تعبر عن حقيقة الإنسان فينا وسائر الحقائق التى يرتبط بها ويسعى للإقتراب منها فى حياته وموته . وعذابه وفرحه . وشقائه وسعادته . الاستطراد مغرٍ ، ولكننى أقطعه وأقول إننى قبل كتابة أى عمل قصصى أو غير قصصى أحاول ـ جهد طاقتى ـ أن أجعله يجمع بين ثلاث دلالات تعبر عن ثلاثة مستويات أو ثلاث دوائر متداخلة الدلالة الشخصية (وإلا ما وجدت الدافع لكتابتها) والاجتماعية (وإلا فلمن أكتب ؟) والكونية (وإلا فما قيمة عمل لا يفتح على المطلق أولا ينبعث من شعاع ينفذ فى ظلماته ؟) .

لست أيديولوجياً ، بمعنى الانتماء إلى نظام مغلق من الأفكار والقيم والمعتقدات . ولست كذلك ضد الأيديولوجية . لا أنا متعصب لها ولا عليها . علمتنى الفلسفة أن أضع كل شئ موضع السؤال . علمنى الإيمان بالحرية أن أقف موقفاً حراً من كل شئ وكل إنسان . أحاول أن أفيد من كل المذاهب بقدر جهدى . لكنى لا أسمح لواحد منها أن يستعبدنى . ولأنى طائر وحيد ، لم يستطع أى قفص أن يأسرنى . ربما كتبت قصة تحمس لها الأيديولوجى . وربما كتبت قصة أخرى فلعننى وتمنى أن يقتلنى ! ليس معنى هذا من جهة أخرى أننى خاو من الرأى والحلم . إننى ثائر مُحبَط ، شأنى شأن معظم أبناء جيلى . فى ضميرى يعيش اشتراكى محزونٌ خائب الأمل ، أشبه بالناسك المعدم أو القديس العدمى ، وإحساسى بعذاب الإنسان وتعاسته يجعلنى قدرياً ، وحلمى المستحيل بمدن المستقبل المستحيلة يجعلنى جدليا . بين القطبين يهتز وترى المشدود ويلتقط الأصوات والصور والأحداث التى تحركه . وكم تمنيت أن أنشد على هذا الوتر ، لكننى ـ كما قلت ـ لا أملك موهبة الشاعر . لهذا قنعت فى كثير مما كتبت بأن أكون صدى وظلاً . إذا تعرفت بأحد أسرع يقول لى : أنت الذى ترجم كذا وكذا ... وتهوى السكين فى قلبى . إن كنت قد ترجمت فهى ترجمة أديب لأدباء ، وإن كنت قد كتبت فى الفلسفة فبقلب أديب ، أو فى الأدب فبعقل فيلسوف . هل يصدق ما قاله أحد المعذبين (بكسر الذال المشددة !) فى الأرض وما أكثرهم : أديب بين الفلاسفة ، وفيلسوف بين الأدباء ؟ أى لا شئ على الإطلاق ! ويبقى علىَّ فيما يبقى من سنى العمر أو شهوره أو أيامه ـ أن أحدد ملامح وجهى !

٩ ـ أحياناً يكون مدخلى إلى القصة كلمة أسمعها صدفة ، أو صورة ، أو موقفاً أراه ، أو فكرة أستلهمها من قراءاتى . تحرك هذه كلها أو إحداها بذرة كامنة ، تبعث حياة منسية ، تكسو جسما عرياناً بثوب مناسب كان يفتش عنه ، ما أعظم ثراء المنجم الذى يطويه كل منا فى داخله ، وما أقل ما نفطن إليه ! أظن أن الحدث هو الذى كان يلفتنى فى البداية ، ثم اهتممت بالشخصية أو بالأحرى فرضت نفسها علىّ (وقصصى مزدحمة بالشحاذين والدراويش والمجانين والمهرجين والممثلين الفاشلين ، والعصابيين الذين يكلمون أنفسهم ، والموتى ، والحيوانات ، وخصوصاً القطط التى أكاد أعبدها وأتمنى لو «تناسخت» روحى فى واحد منها متكبر وصامت ووحيد !) . أصبحت الآن أميل إلى الموقف المعبر عن مفارقة

وإحلال الأسطورى أو الرمزى أو الماورائى فى الحياة اليومية . أظن أن مابقى حياً فى ذاكرتى من قصصى القديمة يصور موقفين أو خطين أو مستويين متوازيين ومتصادمين فى آن واحد . وغالبا ما يكون أحد الموقفين أو الشخصيتين ذا بعد مفارق للواقع . أسطورى أو كابوسى (يونس فى بطن الحوت ، الحصان الأخضر يموت على شوارع الأسفلت ، التابوت . على سبيل المثال) . لكن الأمر هنا أيضاً لا يخضع لقاعدة ، فقد تجر الكلمة أو الصورة شخصياتها ومواقفها المناسبة ، وربما لغتها أيضاً . وقد يفعل الحدث أو الموقف أو الرمز نفس الشئ . ألم أقل إن كل قصة يجب أن تكون كائناً متجدداً وجديداً ؟ أعتذر لأنى قلت « يجب » حيث لا وجوب . اللهم إلا للحضور الحىّ والنضج والامتلاء .

١٠ ـ ليس فى يدى أن أعيّن المكان أو الزمان أو أتركها بلا تعيين ، وإنما القصة ـ ككيان حى مستقل ـ تعيّن زمانها ومكانها بنفسها . وربما اختارت أن تكون بلا زمان ولا مكان ولا أسماء محددة . أكتفى بأن أقول إن للحكاية أو « الحدوتة » التى أحبها دخلاً فى هذا البعد عن التحديد . وكذلك الميْل إلى استلهام الماضى والتاريخ . وربما كان للتعبيرية (التى شغلت بها وقتا طويلا ووضعت عنها كتابين) أثر على بعض القصص التى تجنح للتجريد والمباشرة والصراخ ! . .

١١ ـ الإجابة عن هذا السؤال متضمنة فى الإجابات السابقة . ثم إنها من شأن القراء . وكل مايشغلنى الآن أن تكون قصصى المقبلة مختلفة عما سبقها . أيكون « تطوراً » بالمعنى الذى تقصده ؟ وإلى الأسوأ يكون أم إلى الأفضل ؟ هذا مالاً أحكم عليه . كل ما أتمناه أن توانينى اللحظة ، وأن تترفق بى الطاحونة . . .

١٢ ـ لم أنصرف عنها بل هى التى انصرفت عنى ، فعندما وجدتنى مشغولاً عنها بالطموح العلمى العقيم . أشاحت بوجهها زمناً طويلا . أنا الآن أسترحمها لتعود ، فهل تستجيب ؟ فى السنوات الأخيرة شغلتنى بكائياتى على نفسى وجيلى ووطنى الأكبر الممزق المنهار . كانت آخرها بكائيتى على صديق العمر صلاح عبد الصبور . والقصة تؤكد نفسها حتى فى هذه البكائيات التى لا أعرف لها شكلاً محدداً . لم أكتب قصة بالمعنى المتعارف عليه منذ سنوات طويلة ، ومع ذلك فإننى أثق بالموجة القادمة وأنتظرها . ربما ترون خدود العزم فجأة فأقبلت على مشروع مجموعة قصص تختمر فى باطنى منذ أكثر من عشرة سنوات . أعذرونى إن لم أبح لك بشىء أكثر من هذا . أو لا تعلم أن الفن يحب الكتمان ؟ . . . أو لا تسمع صوت الطرقات على باب الوجدان ؟ ! . . .

١٣ ـ إذا كنت بطبعى متشائما فيما يخص حياتى ، فإننى كبير الأمل فى مستقبل الفن والوطن والإنسانية . من يأتى بعدنا يجب أن يكون خيراً منا ، هذا شئ يحتمه التطور . وعدم إيماننا به يساوى الكفر بالتقدم وبقدرة الشعب على الإبداع . وقد ذكرت فيما سبق أننى أحرص ـ بقدر طاقتى ـ على متابعة أعمال الشباب وأسعد بالتعلم منهم . وأقع فى التكرار المملّ إذا قلت إن الجيل الذى جاء بعدنا قد أضاف ـ خصوصاً فى ميدان القصة القصيرة ـ إضافات واضحة وثمينة . لكن القصة القصيرة نفسها إغراء خطر ، ونجاح واحدة أو أكثر لا يبيح لأحد أن يزهو كالطاووس . لهذا أتمنى أن يجربوا الأشكال الأخرى ، فيخيل إلىّ أن إتقان القصة القصيرة أو التوفيق فيها ينطوى بالضرورة على القدرة على إتقان الرواية . وهذه تهيّئ إشباعاً أكبر ، وثقة أوطد بالنفس ، وبعض الشباب قد نجح بالفعل ـ لا بالقوة وحدها ـ فى المجالين .

يكفى أن أسماء نخبة منهم قد انضمت إلى أسماء الجيل السابق فى ما ترجم من قصص مصرية وعربية إلى بعض اللغات الحية . لكن هذه الترجمات والانتشار فى الصحف والمجلات وأجهزه الإعلام لا يقدم أدنى مبرر للغرور . إن الغرور هو بداية السقوط كما يقول المثل المعروف . بل هو السقوط نفسه . كما تشهد الحقيقة .

عبد الفتاح رزق

١ ـ قرأت القصص القصيرة عند « مكسيم جوركى » و« أنطوان تشيكوف » و« دى موباسان » و« أو . هنرى » و« يسرى أحمد » و« سعد مكاوى » و« يوسف إدريس » .

٢ ـ الاهتمام بالقصة القصيرة كان بداية الاهتمام بالأدب والفكر عموماً . خاصة وأن دراستى هى « الفلسفة » . والقصة القصيرة هى أفضل السبل ـ ربما فى البداية ـ للتعبير عن الأفكار والمواقف . دون الإطالة والإغراق فى التفاصيل . ولقد بدأت تجاربى الأولى فى المجلات الجامعية . ثم راسلت الدكتور يوسف إدريس ـ كان مشرفاً على القصة القصيرة فى روز اليوسف ـ ونشر لى أول قصة قصيرة بعنوان « قتال القتلة » عام ١٩٥٦ وكنت بالسنة النهائية بالجامعة . وبعدها نشرت فى غالبية المجلات والجرائد تباعاً حتى أصدرت مجموعتى القصصية الأولى عام ١٩٦٠ بعنوان « باب ١٤ » . وبعدها انتقلت للعمل الأدبى بالصحافة منذ ذلك الوقت .

٣ ـ قرأت دراسات عن فن « جوركى » وفن « تشيكوف » القصصى ـ خاصة دراسات يرميلوف . و مختارات من أحسن القصص القصيرة فى العالم وكنت أتشرب أصول كتابة القصة القصيرة من المتابعة والقراءة الدائمة للنماذج الممتازة من القصة القصيرة وروائعها .

٤ ـ اخترت إطار القصة القصيرة لأنى وجدت فيه نفسى . ولذلك فهو يتعلق بحالتى النفسية وتطلعى الدائب لأن أقول كلمتى فيما يجرى حولى من الحياة بكل ما فيها من صراعات ، ونماذج ومواقف صارخة . وقد ساعدنى عملى الأدبى فى الصحافة ـ مجلة الإذاعة ثم روز اليوسف ـ على نشر إنتاجى من القصص القصيرة حتى اكتملت إلى ما يقرب من المائتى قصة قصيرة فى سبع مجموعات نشرت فى كتب جميعا .

٥ ـ أهدف عند كتابة القصة القصيرة أن يحدث التزاول بينى وبين القارئ لنتأمل سويا . ونحكم سويا . ونخرج بالعبرة سويا . . إن أمكن ! نعم أتمثل القارئ وأنا أكتب . فالكتابة ليست للخواء وإنما هى وسلة اتصال . وأعتقد أن قارئ هو نفسه الإنسان الذى يتماثل معى فى الميلاد وأثناء الحرب العالمية الثانية والذى واكب خمس حروب فى الشرق الأوسط والتغير الاجتماعى المستمر فى مصر .

٦ ـ أفكر فى القصة القصيرة طويلاً قبل كتابتها . فإذا اكتملت فى ذهنى لا يستغرق فى كتابتها أكثر من يوم واحد . وغالبا لا تواجهنى صعوبات أثناء الكتابة لأن القصة التى تتعثر فى الميلاد أنصرف عنها إلى قصة غيرها .

٧ ـ ممارستى الطويلة لكتابة القصة القصيرة ساعدتنى فعلاً على استخلاص بعض العناصر الحرفية مثل التحديد بالسرد بلسان المتكلم أو بملامح شخصية متكاملة أعرفها جيداً وأعرف كيف نعيش وكيف تفكر . وكيف تتكلم . وهذا يدعم القصة وحيويتها ونبضها الحى . ولقد تعودت ألا أكتب لنسج الفكرة التى تشغلنى وتنتظر الميلاد على الورق .

٨ ـ نعم . أهتم بأن يكون لكل قصة مغزى بالنسبة للأوضاع الاجتماعية الحاضرة . وبدون ذلك لا تكون قصة . وأعتقد أن القصة هى غاية ووسيلة فى نفس الوقت والاثنان ـ الغاية والوسيلة ـ دور مهم من الأدوار التى تساهم فى تغيير أو تقييم الأوضاع الاجتماعية المعاصرة .

٩ ـ مدخلى إلى القصة القصيرة هو اكتمالها فى رأسى بكل أبعادها الزمنية والمكانية والإنسانية . ولذلك فليس هناك اهتمام أكثر بالحدث أو بالشخصية كل على حدة . الاهتمام يكون بهما معا . وبنفس القوة والانفعال .

١٠ ـ الزمان والمكان للحدث ـ أو للأحداث ـ تفرضه الفكرة الأساسية للقصة القصيرة فإما يتحدد فى بعض القصص وإما لم يتحدد فى معظمها . طبيعة الموضوع ومساحته هى الحكم الأخير .

١١ ـ اعتقد انى من خلال سبع مجموعات قصصية . ومجموعة ثامنة تحت الطبع اجتزت مراحل تطور متعاقبة ـ وهكذا يقول السادة النقاد ـ وأرى أن نتيجة هذا التطور أنى أكتب القصة القصيرة المعاصرة جداً . البعيدة عن التفاصيل غير الضرورية والتى تقول شيئاً وتصر عليه .

١٢ ـ لم أنصرف عن القصة القصيرة رغم كتابتى للرواية والمسرحية .

١٣ ـ مستقبل القصة القصيرة هو مستقبل الكتابة الأدبية كلها فى اعتقادى . هكذا تقول طبيعة العصر وإيقاعه السريع . وهكذا يحتم الصراع مع وسائل الاعلام التى تجذب انتباه الناس وخاصة التليفزيون . إنه مستقبل يتطلب وجود القصة القصيرة واستمرارها . ودخولها الصراع الحتمى مع كل وسائل الإعلام . وأعتقد أن الانتصار سيكون للقصة القصيرة ... جداً كما كان الأمر فى البدايات فى بعض قصص تشيكوف .

عبد الله الطوخى

١ ـ أول من سحرنى بهذا اللون من التعبير ، هو الكاتب الفرنسى « جى دى موباسان ، بقصصه المترجمة آنذاك فى مجلة « الفصول » . وجدت فيه العذوبة ، والخيال المجنح ، والروح الإنسانية العالمية رغم أنه يحكى عن شخصيات فرنسية . لقد أوحت لى البساطة التى يكتب بها . بأنه من الممكن للإنسان أن يكتب مثل هذا الذى يكتبه ! ذلك هو مقياس عظمة الفنان ، بل عظمة النبى أيضا .. أن يبسط الرسالة للناس حتى ليحس كل واحد أنه من الممكن أن يكون فنانا ..ونبيا أيضا !

قرأت أيضا لألفونس دوديه .. وأناتول فرانس .. إنها المدرسة الفرنسية بشكل عام (وربما الرومانسية بنوع خاص) هى التى جذبتنى إلى هذا اللون الساحر من التعبير .

أما من القصاصين المصريين فكان أهمهم « محمود كامل المحامى » .. ومحمد يسرى أحمد . (وللصدق أيضا) : إبراهيم الوردانى .

٢ ـ الإحساس بالرغبة فى الخلق .. أو قل هى غريزة حب الخلق الموازية عندى تماماً لغريزة حب البقاء .. وربما لدقة حجمها يرجع الإغراء فى تلك الفترة الأولى من العمر ، بأن المرء قادر على إقامة مثل هذا التكوين . أو المعمار الحىّ الصغير .. والكامل فى نفس الوقت !

أما عن تجاربى الأولى فى القصة ، فقد كانت النافذة أو « الكوة » التى رأيتنى قادرا من خلالها على أن أنظر إلى العالم وأصيح . لأنى أنا الآخر لى تجربة فى هذه الحياة تستحق أن تقال !

٣ ـ لا .. وحتى اليوم مازلت أعزف عن ذلك . إننى بطبعى أنفر من روح التقليد والجرى خلف السائد والمألوف . والفنان الحق لا يبحث عن القاعدة الجاهزة التى يسير عليها .. بل هو الذى يخلق القاعدة ويبدعها بتجربته ومعاناته .

٤ ـ أعتقد أنها « حالة نفسية » بشكل أساسى . يحركها موضوع أو موقف أو رؤية حادة . أجد نفسى فيها شبيها بأم حامل فى الأيام الأخيرة من الشهر التاسع ولابد أن تلد !

لهذا فهى حالة يختلط فيها الوجع بالنشوة . والفن عندى بشكل عام ، هو رؤية خاصة جدا لظاهرة من ظواهر الوجود الإنسانى ، يخيل لى أننى الذى اكتشفتها ، وأود أن أشرك معى إخوانى البشر فى هذه الرؤية . أما عن النشر وعناصر الإعاقة والعداء للفكر وللفن ، فإننى أؤمن بمقولة عظيمة قال بها « برتولد بريخت » أيام قهر النازية : هناك ستة طرق لقول الحقيقة ! .. أى أن الكاتب يجب أن يكتشف الطريقة التى يقول بها مايريد رغم وجود الرقابة .. إن الكتابة أحيانا تكون حربا ، ومراوغة وتنكرا بالأقنعة وبالرموز ، كى تبقى متصلا بقرائك .. وليس الهروب السريع بدعوى عيون أجهزة الرقابة !

٥ ـ قيمة إنسانية أو كونية جديدة أطمح أن يشاركنى القارئ فى معرفتها وتبنيها . إن عظمة الفكرة وقوتها تكمن فى قابليتها أن يتبناها أكبر عدد من الناس . حينذاك تنتقل من مرحلة الفكرة المجردة ، إلى مرحلة التجسيد بالفعل وبالسلوك العملى !

ولقد كان حلمى ، ولايزال ، أن يكون أول قرائى هم إخوتى وأهلى البسطاء فى قريتى . يشاركوننى النظرة والموقف تجاه أخطر القضايا التى تشغل العالم وتحركه ! وهذا بالذات مايدخلنى ـ فى كل قصة أو مقالة أو مسرحية أو رواية أكتبها ـ مع « معركة البساطة » .. دونما إخلال بعمق المعنى وخطورة الموضوع !

٦ ـ بعض القصص أكتبها فى جلسة واحدة وكأنها حلم بيقظة مضئ خاطف . والبعض أعمل فيه الشهور وأحيانا الأعوام . ذلك يعتمد على مدى اكتمال التعايش والنضج المعرفى والنفسى للموضوع وللشخصيات التى أكتب عنها .

وبالقطع هناك بعض الظروف التى تحول دون نشرى لبعض القصص ، بل دون كتابتها أصلا .. إنها اعتبارات اجتماعية أحيانا ، وشخصية أحيانا أخرى . ثمة أخلاقيات تحتم على الكاتب ألا يكون ـ باسم الحقيقة والفن ـ سببًا فى جرح وإيلام آخرين لا يملكون نفس قدراته على الكشف وعلى المواجهة !

٧ ـ بشكل أساسى تحديد اللقطة ، والتصويب ، أو كما يقولون (الولوب) من أول لحظة إلى قلب الموضوع ، ثم بعد ذلك الحفر فى العمق خلف الجذور . مع الاهتمام بالصورة التى تخفف من ثقل الذهنيات .

لكنى بشكل عام ، لايسعدنى كثيرا أن أندرج فى قائمة الكتاب « الصنايعية » . إن التلقائية هى روح الفن العظيم !

٨ ـ فى مرحلة كان الوضع الاجتماعى هو كل مايهمنى .. الآن أصبح هو الوضع الكونى وموقع الإنسان ودوره فيه ! إنه لإحساس تراجيدى .. نبيل لكنه مؤلم . أن تدرك عن يقين ، أنك زائر لهذا العالم ولسوف ترحل بالحتم عنه ، وتكف قدماك وعيناك عن التجوال فى الطريق ! إننى أحارب المعنى العبثى الذى يحاصر حياة الفرد بالموت . والمشكلة الحقة التى تواجهنى ـ منذ سنوات ـ فى حياتى وكتاباتى .. أن أمارس الوجود بفرح ، وبكل طاقاتى ، رغم أنى أعلم أنى ـ على وجه اليقين ـ سأموت وأختفى من هذا العالم !

٩ ـ غالبا الحدث .. ذلك لأن قيمة الشخصية تتحدد بنوعية ومستوى الأحداث التى ترتبط بها أو تخلقها .. أوتتعرض لها .

١٠ ـ لايعنينى تحديد الزمان والمكان إلا بقدر إضفاء الصدق والواقعية على أحداث القصة .

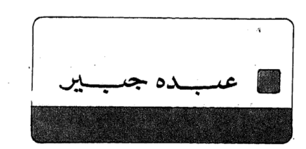
١١ ـ أعتقد ذلك من ناحيه « التكنيك » ومن ناحية « الموضوع » أيضا .. وربما بمجموعتى التى ستصدر قريبا عن « دار الهلال » باسم « الأمل والحرح » وهى حصاد كتابتى للقصة القصيرة فى السنوات الخمس الأخيرة ، تبين ذلك .. إننى أقترب فيها من التكثيف الشعرى ، مع التركيز على عناصر الصراع الدرامى الذى تكشف عنه جدلية الحياة !

١٢ ـ حدث هذا أول مرة مع كتابى عن رحلتى الطويلة فى نهر النيل . وقد أفادتنى كثيراً كتابتى للقصة القصيرة وأنا أكتب هذه الرحلة .. فقد وجدتنى أكتب كل فصل فيها على شكل قصة قصيرة !

وحدث مرة أخرى عندما غزانى عشق المسرح .. لقد سبب لى هذا العشق نوعاً من البؤس العظيم لفترة طويلة كانت كل فكرة تأتينى خلالها أحتار : هل أكتبها قصة أم مسرحا؟ ! ذلك لأنه لايوجد فن درامى أقرب إلى المسرح من القصة القصيرة بحكم قيام اللونين على التحديد والتركيز .. مكانا و زمانا .. وشخصيات وأحداثا ..

وعموما .. فإن القصة القصيرة هى حبى الأول .. وأحب من كل قلبى أن تكون الحب الأخير !

١٣ ـ القصة القصيرة فن خالد خلود الحكمة والصرخة والطلقة فى عالم يتراكم فوقه الزيف .. والعدوانية .. والضجيج . !



١ ـ قد لا أستطيع تذكر من هو بالضبط أول كاتب قصة قرأت له فى حياتى . وإن كنت أذكر أن علاقتى بالقصة ـ الحكاية . هى نفس علاقة آلاف الناس الذين نشأت بينهم فى « البلد » . أعنى أنك تسمع مئات القصص الخرافية من العجائز المحبطين بك . رجالا ونساء . بعضهم محترف . وبعضهم هاو . كما أن بعض هذه الحكايات يمكنك أن تدرجه فيا يقول عنه الأكاديميون بملء الفم : الفلكلور . وبعضه من ذلك الذى يختلقه رجال ونساء ذو خيال خصب،ورغبة فى تجاوز الواقع المر الذى يعيشونه .

إنه لابد من ذكر ذلك،لأن الخطوة التالية . بالنسبة لى . ترتبت على ذلك . لأننى أذكر جيدا أن أول عمل مكتوب قرأته . ويمكنك أن تسميه قصة بشكل أو آخر . كان مجموعة الملازم الصفراء التى تحكى ملحمة « عنترة بن شداد » . ثم تلتها ألف ليلة . وبعدها كانت مرحلة من الروايات العالمية المترجمة التى أخذت التهمها بالعشرات . و لا أذكر الآن الزمن الذى قرأت فيه « جورجى زيدان » حتى مللته . لكنى أستطيع أن أقول إننى قرأت فى نفس الوقت « سارة » ولم تعجبنى . ورأيت فى أعمال المازنى القصصية صدقا جذبنى أكثر مما جذبتنى روايات طه حسين . وعندما قرأت عن نجيب محفوظ لأول مرة مقالا فى إحدى الصحف أخذت أسأل عن كتبه . وكانت صدمتى مرعبة عندما وجدت أن أى « رواية عالمية » قرأتها تتمتع بحيوية تفوق ما تتمتع به « رادوبيس » لكنى عرفت بعد ذلك أنها من قصصه الأولى المملة . ولم أشعر باحترام للرجل إلا بعد أن قرأت الثلاثية . التى ظللت أقرأها بشكل دورى لسنوات تالية . وكان اكتشافى لقصص يوسف إدريس بداية جديدة . صاحبتها مرحلة قراءتى للكتاب الروس الكلاسيكيين العظام . تشيكوف . ديستويفسكى . تولستوى . ليرمانتوف . ثم بدأت رحلة تعرف على كتاب الرواية الكبار .. أما بعد ذلك فكان لقائى برائد التيار المصرى المجدد : إدوار الخراط . ثم وجدتنى أقرب كثيرا إلى أعلامها الذين سبقونى والذين أطلق عليهم النقاد « كتاب الستينيات » . لقد وجدت فى أعمال بعضهم نماذج عظيمة لم يكتب مثلها من قبل .

٢ ـ لم تكن بداياتى الأولى فى القصة القصيرة . ولكن أول عمل لى كان رواية طويلة للغاية سجلت فيها حكاية عاشق خائب حاول الانتحار من أجل حبيبته التى لم ينلها . وهى حكاية واقعية أملاها بطلها خطوطها العريضة ودفع لى أجرها . إلا أننى مزقتها بعد ذلك . لأننى وجدتها رومانسية أكثر مما يجب ولا تهم أحدا سواه . فكتبت رواية أخرى لم أستطع إتمامها . وفى تلك الفترة وجدت من يقول ـ عبر مقال لا أذكر الآن من كاتبه ولا أين قرأته ـ إن على الكاتب المبتدئ أن يبدأ بالقصة القصيرة .. فقلت إن هذا الاقتراح يبدو ملائما لى . فكتبت عددا من القصص عرضتها على أصدقائى . لكننى مررت بتجربة حياتية مريرة دفعتنى إلى الاعتقاد بأن القراءة المجردة هى العلاج الوحيد لحالتى التى كانت مزرية . فأخذت ألتهم الكتب حتى مللتها . وبدأت الكتابة من جديد . لأننى أحسست أننى أريد أن أقول شيئا . حتى اقتنعت أن بعض هذه القصص لم يعد يخصنى وأن على أن أنشره . فتوجهت إلى « فاروق منيب » الذى كان يعمل بصحيفة المساء . ووضعت بين يديه قصتى القصيرة الأولى . وفوجئت بها منشورة بعد يومين . ومعها تقديم (على الرغم من أنه لم يكن يعرفنى) أثار فىَّ الحماسة . وقررت أن أعتبرها المهمة الأساسية لحياتى .

٣ ـ لقد تعلمت من أقوال عدد من المبدعين العظام الذين يرفعون عاليا راية « وعى الفنان » أن على الفنان أن ينمى قدراته بطريقة واحدة ذات شقين أن يعتبر القراءة المستمرة جزءا أساسيا مكملا لخبراته التى يخوضها بكل إخلاص فى الحياة . وأن يعمل بشكل مستمر . وأن يستفيد من أخطائه عن طريق تكرار المحاولة بأشكال مختلفة . وفى الطريق توقفت أمام عدد من الكتب التى أرّخت لفن القصة . أو تعرضت لدراسته بالوصف والتحليل . أو حاولت التنظير لهذا الفن . لكننى فى الحقيقة لم أتعلم من هذه الكتب بنفس القدر الذى تعلمته من النصوص نفسها . ومن تلك الأقوال التى ذكرها المبدعون أنفسهم . لقد تعلمت من أقوال المعلمين العظام وعلى رأسهم هيمنجواى . وفوكنر . وتشيكوف . وفرجينيا وولف . وجيمس جويس . (وأضيف الرسام بيكاسو الذى تعلمت من أقواله عن الفن الكثير) أقول : تعلمت من هؤلاء أكثر بكثير مما تعلمته من كتابات الدارسين والنقاد الذين قرأت لهم .

٤ـ أ-أحيانا يكون الدافع لكتابة قصة من القصص حالة فرح شديد وأحيانا يكون حالة من الحزن الشديد . وأحيانا يكون الدافع حالة حب من نوع ما . وأحيانا لا يكون هناك سبب على الإطلاق . لقد كتبت اثنتين من أفضل قصصى (هكذا أنا أتصور) . مرة : أثناء جلوسى على مائدة الطعام بعد الغداء اعترانى « قرف » شديد من أحد المتكلمين فتركته ودخلت غرفتى فوجدت أوراقا على المكتب فجلست وكتبت قصة وقت . ولم يستغرق الأمر أكثر من بضع دقائق . مرة أخرى : كنت مرهقا للغاية بعد يوم من العمل الشاق وجلست على الفراش وأنا أتأهب للنوم فإذا بومضة تدفعنى للإمساك بالقلم وكتبت قصة قصيرة على أطراف الأهرام . آه . نسيت . لقد كتبت أحب قصة إلى نفسى ـ حتى الآن ـ لأننى كذبت على فتاة وقلت لها إننى كتبت عنها قصة . فطلبت أن تقرأها . وخفت أن تكتشف الكذبة فذهبت إلى بيتى وكتبت القصة عن نفس هذا « الموضوع » .

ب-لقد اكتشفت منذ وقت مبكر أن التفكير فى الكتابة شىء . والعمل على نشر ما

أكتبه شيء آخر . وأن الربط بين الأمرين يمكن أن يدمر الكاتب . خاصة في بلد كمصر (وأعتقد في غالبية بلدان ما يسمى بالعالم الثالث) لذا فإن النشر لا يشغلني أثناء الكتابة . إنني لا أفكر في شيء آخر سوى أن أكتب أجود ما أستطيع . لأن هذا هو همي الأول .

٥-أ- لا أعتقد أنني أريد أن «أوصل» للقارئ شيئا واحدا . فالقارئ الذي يريد أن يفهم «الموضوع» فقط لن يستطيع ذلك مهما حاول . لأنه لن يجد «موضوعا» مجردا يصل إليه . لأنه عندئذ يريد أن يقفز على عناصر أساسية وجوهرية في العمل . أعني اللغة والتكنيك والإيقاع . كما أعني المعنى والإطار . أي كل المفردات الجمالية الممتزجة والمتلاحمة مع وفي ما يمكن تسميته مجازا بالموضوع .

ليس هناك موضوع مجرد في الفن . كما أنه ليس هناك شكل مجرد .

فالعمل الفني كائن متكامل وحي - إذا جاز التشبيه - هو مجموعة من العناصر التي يسبب كل منها الحياة للآخر . قد يستطيع الدارس أن يتناول واحدا منها بالدراسة . وقد يجيد ذلك . لكنه في النهاية مضطر إلى الاعتراف بأنه يقوم بعملية جزئية قد تفيد القارئ النابه . لكنها أبدا لن تعطيه نفس التأثير الذي يعطيه له العمل الفني نفسه إذا أحسن قراءته .

ب-بالقطع إنني لا أتمثل أي شيء أو شخص أثناء العمل وإلا فإنني سأستحضر مخلوقات عجيبة هي في الغالب أشباح ستقطع علي وحدتي (أهم الأشياء التي أعمل على توفرها كي أعمل) وبالتالي فإنني سأنصرف عن الكتابة إلى التفكير في أشباح القراء . الذين لن يكون لهم وجود أصلا . لأنني لن أكتب أصلا .. لكنني بالتأكيد . وكأي كاتب . أحلم عندما أفكر في وضعي ككاتب . وفي الذين أود التواصل معهم . أحلم وأتمنى أن يقرأني كل الناس . ولأنني أجد هذا حلما مستحيلا . فإنني أعود لأحلم بشكل أكثر واقعية : أن يقرأني الذين يستطيعون القراءة . خاصة هنا في مصر والبلدان العربية . ولأنني أعرف أن الذين يستطيعون القراءة في مجتمع متخلف مضللون بأشكال التخلف المختلفة . فإن أملي يتضاءل مرة أخرى . وأطلب شيئا (وجدت أنني أناله) هو أن يقرأني أولئك الذين توفرت لهم أسباب الخروج من دائرة التضليل . لكنني سأكون أكبر كذاب في هذا العالم لو أنني قلت إنني لا أحلم أن يتغير العالم . ويختفي الضلال . لأحلم مرة أخرى بالحلم الذي ذكرته في البداية .

٦-أ- الأمر يختلف من قصة إلى أخرى كما ذكرت عرضا . لكنني لا أعتبر نهاية القصة هي انتهائي من المسودة الأولى لها . إنني أعود إلى قراءتها من جديد . بعد يوم أو أكثر في الغالب . بروح متحفزة لاكتشاف جوانب الضعف (أحيانا يكون هذا الضعف في خلل أحسه في الإيقاع . أو في بعض الكلمات التي أرى أن هناك ما هو أفضل منها . أو في بعض الكلمات التي أجدها زائدة ولا لزوم لها) وبعد هذه العملية . التي قد أقوم بها عدة مرات . أو مرة واحدة لا أغيّر فيها سوى كلمة أو فاصلة . وإذا ما رضيت عن المستوى العام للقصة . فإنني أبدأ التفكير في نشرها . أو عرضها على عدد من الأصدقاء - الذين شاءت الظروف أن يكون بينهم عدد من أفضل الكتاب - لاستطلاع رأيهم . وغالبا ينتهي الأمر بإصراري على رأيي في القصة . وعندئذ فقط أعتبر أنني قد انتهيت من كتابتها .

ب-هناك بعض القصص تحس أثناء كتابتها أنك تعاني صعوبات فظيعة . قد لا تتبين مصادرها المباشرة لحظة شعورك بها . لكن هناك نوعا من الصعوبات التي قد تدفعك بعد عدة محاولات إلى التوقف . هي تلك التي تنشأ من اختيارك لنقطة بداية خاطئة . أو زاوية نظر خاطئة . أو لأسباب جسمانية أو نفسية . وأعتقد أنه كلما ازدادت صعوبة الاستمرار في العمل . كلما قلت قيمته . ومن الأفضل التخلي عنه حتى تحين لحظة أخرى تختفي فيها هذه الصعوبات . والعنصر الحاسم بالنسبة لي في كل الحالات التي كتبت فيها قصصي القصيرة التي أعتبرها ناجحة . هو أنني أحس أن نقطة البداية ملائمة للمضي قدما إلى النهاية . وعندئذ تصبح الصعوبة أمرا استثنائيا يمكن التغلب عليه ببعض التنقيح . ومعاودة النظر في الصيغة الأولى للقصة .

٧ - أعتقد ان المهارة الحرفية أمر يظل حيا مادام حماس الكاتب لعمله لم يفتر . أما عناصر هذه الحرفية فهي أمور متداخلة متشابكة أستطيع تسمية بعضها . لكن بعضها الآخر لا أجرؤ على القول بإمكانية التعبير عنه . وإلا فإنني سأكون مشعوذا كبيرا . إن اكتساب الحرفية العالية . أمر يحصل عليه الكاتب الماهر دون اقتراح من أحد . او حتى دون معونة من أحد . لأنها مرتبطة بصدق الكاتب . وإيمانه بدوره . وحبه لعمله . ويقينه من ان شيئا لا يستطيع أن يوقفه عن الاستمرار في ممارسته . وهناك عدد من الكتاب العظام لم يستطيعوا التعبير عن مهاراتهم وكيفية اكتسابهم لها . ومع هذا يظلون كتابا عظاما . والبعض الآخر استطاعوا أن يصوغوا لنا خبراتهم في مقولات استخلصوها من تجاربهم . وبعض هؤلاء يفوق أهمية ما كتبوه عن خبراتهم الفنية أعمالهم الفنية نفسها . لأنهم كانوا مؤهلين لهذا العمل أكثر من غيره .

لكنني أعتقد بان هناك عدة امور . هي أشبه بالقوانين العامة للتجربة الفنية تحكم -الحرفية الفنية- بالنسبة لكاتب القصة . منها . على سبيل المثال :

- أن على الكاتب أن يمتلك القدرة على ما أسميه بالحس الواعي بأدواته . وأن يعمل على تنميتها بالعمل الدائم . الذي هو وحده الكفيل بتنمية رؤياه للعالم . ولعناصر العمل الفني .
- إن القدرة على اقتناص لحظة البداية الصحيحة تقود إلى نوع من تناغم العناصر بشكل محكوم بإحساس جمالي . وصحة في التفكير . وقدرة على التأثير والتواصل .

إن هذا هو أهم قانون أؤمن به وأعمل على أن أكون في يقظة دائمة لاقتناصه . وهو يقودني إلى الإيمان بأن فقدانه يصيب العمل بعجز في الإيقاع . وعجز في اللغة . وعطب في الجو العام . وفيما يريد الكاتب أن يقول . مع إيماني بأن شيئا من هذه العناصر لا يمكن فصله عن الآخر . حتى يكتمل البناء . الذي هو في النهاية . إذا تحقق بشكل متين صلب . مقياس نجاح العمل الفني.وقصة مبنية بإحكام . هي قصة جيدة . وإلا فإنها عمل ردئ .

- إن كل عمل فني يطرح على المستوى الحرفي مشكلة فنية جديدة . في نفس الوقت الذي يحل فيه مشكلة أخرى .
- إن فن القصة - بالذات - هو فن الحركة . الحركة بمعناها الجدلي والمركب . والقصص الرديئة فقط هي التي تبدو الحركة فيها ميكانيكية ومكشوفة من الجملة الأولى .
- إن على الكاتب أن يمتلك القدرة على النفي (عمليا القدرة على نفي ما هو زائد . مضرّ بالايقاع . خارج عن الموضوع . ذو تأثير غير ملائم للتأثير الذي تفرضه الرؤية) والبحث عن الكلمة الملائمة للإيقاع . والقدرة على التعبير عن الآخرين (دون أن يكون هو هم . بل هم هو) باستيعاب الخبرة العامة . وخبرة المبدعين الآخرين . والتعلم من الأخطاء . وعدم التخلي عن الروح النقدية القائمة على أساس أن الكمال ممكن . أعني كمال العمل الفني بالطبع . الذي هو كمال البناء .
- إن عليّ إذا كنت أتحدث على لسان شخصية ذات مواصفات معينة . أن أضع نفسي في ظروفها . وأتعامل معها باعتبارها هي التي تقوم بالفعل . أي هي التي تتحرك . وهي التي تتكلم .
- إن التجريب الدائم واجب يفرضه الكاتب الجاد على نفسه . وهو الذي يقوده إلى اكتشاف أشكال جديدة . تدفعه إلى تطوير أدواته ورؤيته .
- إن العمل على التفاعل مع المجتمع يقود بالضرورة إلى امتلاك الوعي المتقدم . واكتساب الخبرات الضرورية التي هي زاد الكاتب . في نفس الوقت الذي يجنبه السقوط -ذلك الوعي- في الابتذال . وينمي إحساسه الجمالي . وينمي فيه القدرة على التمييز بين ما هو خاطئ وما هو صحيح . بين ما هو ضروري وما هو مرفوض .

٨ ـ أعتقد أن مسألة «المغزى» فى حد ذاتها مسألة جزئية إذا نظرنا للعمل الفنى ككل. وسواء أراد الكاتب أم لم يرد. فإن عمله فى النهاية لابد أن يصب فى إطار حركة التقدم. أو الحركة الداعية. بشكل واع أو غير واع. إلى التخلف..

وقد أثبتت التجارب. الفاشلة والناجحة. أن النظرة إلى الفن باعتبارة «مغزى مجرد» تلك التى كانت تعتبره والخطب المنبرية شيئا واحداً. قد اندثرت إلى غير رجعة.

إن مهمة الكاتب المتقدم أن يكتب أعمالا جيدة. كاملة العناصر تصب فى إطار حركة التقدم. دون أن يتخلى عن كونة فنانا. وليس حكما تمتلئ جعبته بالمواعظ والنصائح. حتى ولوكان الموضوع الذى يهتم به قضية اجتماعية مباشرة.

فليس هناك موضوع لا يمكن تناوله بأدوات الفن.

وأعتقد أن جميع أعمالى تنطلق من هذا المعنى.

٩ ـ لا أعرف كيف سيكون مدخلى إلى القصة التالية التى ربما كتبتها بعد ساعة. وربما بعد أسابيع. وأحيانا. أجد «الحدث» الذى أكتب عنه هو الذى يتسلط على أحاسيسى أكثر من أى شئ آخر.. لكننى أرى «الحدث» بطريقة خاصة. وأهميته هى بالنسبة لهذا العمل بالذات. وليس بالنسبة لأى شيء آخر خارج العمل. وأحيانا تبدو الشخصية التى أكتب عنها هى البؤرة التى تجذبنى إليها. الأمر يختلف من عمل إلى آخر.

١٠ ـ لأن فهمى للحدث قد يتضمن أيضا حدوتة قبل وجود العمل الفنى. أو حدوتة أثناء تخلق العمل الفنى. فإن «الزمان والمكان» بالنسبة لى قد يمتدان أيضا فى الوجود المتعين. أو ضمن إطار حركة الحدث. أو فى ثنايا التداعى الذى تمور به روح الشخصية. فهما وإن لم يكنا مطلقين. إلا أنهما عنصران ليس لهما معنى خارج إطار النظرة الشاملة. النظرة الكلية التى تحتوى الزمان والمكان.

من هنا ـ فإننا إذا افترضنا أن القصة تدور على الشاطئ. فلابد أن يكون هناك شاطئ. لكن قد تكون هناك أيضا حكاية بسيطة يحكيها البطل للبطلة عن آلامه التى عاناها داخل زنزانة السجن. فيرى كما يرى هو. وكما ترى هى أيضا من خلال كلامه. «البرش» الملقى فى الركن القصى. والمساحة الضيقة الخانقة. والسقف المقبض المنتهى بكوة صغيرة. وكتابات الذين سجنوا من قبله على الجدران. نرى كل ذلك وربما نعود للشاطئ وربما لانعود. لكن يظل الشاطئ الرحب فى بداية القصة. والزنزانة الضيقة فى نهايتها. والأمر يتوقف على براعة الكاتب. ونجاحه فى ألا يؤثر وجود المكانين على بناء القصة. بحيث نحسه متكاملا وحيا. ولا يمكن المساس بقطعة حجر منه.

١١ ـ لا أعتقد أن عمرى يسمح لى بأن أقول إن ما أنجزته حتى الآن «يمثل مراحل تطور متعاقبة ولكننى أعتقد أننى أكتب الآن بشكل أفضل من السابق (أى من نحو خمسة عشر عاما مضت منذ كتبت قصتى الأولى) وأعمل على أن أكتب أفضل مما كتبت حتى الآن..... فإذا لم تكن الأعوام تسمح لى بوصف المراحل، فكيف أجرؤ على التجديف، أعنى كيفا أجرؤ على ذكر «النتيجة»؟

١٢ ـ لم أنصرف عن كتابة القصة القصيرة إلا أثناء عملى فى روايتين. تلك التى انتهيت منها ونشرت: والأخرى التى أكتبها. لأنى عندما بدأت العمل فى كل منهما صرفت ذهنى عن عمل أى شيء آخر. أقول «أثناء عملى» لأنى كتبت الرواية الأولى مرتين. توقفت بينهما فترة. كتبت أثناءها عدة قصص. ثم عدت إلى الرواية مرة أخرى. وعدت فكتبت قصصا قصيرة أخرى.

١٣ ـ عندما سأل مندوب مجلة «الكوزموبوليتان» أرنست هيمنجواى أن يكتب مقالا عن مستقبل الأدب قال إنه لا يعرف عن مستقبل الأدب أبعد مما سيقوم بكتابته فى اليوم التالى. بل إن الكثيرين لا يستطيعون التنبؤ بهذا أيضا.

ولم يكتب هذا المقال أبدا. واستعاض عنه بكتابة قصة قصيرة.

فهل من المسموح لى أن أستعير هذة «العبارة» لتكون إجابتى عن السؤال الأخير؟

فاروق خورشيد

١ ـ قد يبدو عدد الكتاب الذين قرأت لهم مثيرا للدهشة. ولكن علينا أن نتذكر خصب حركة الترجمة وثراءها. ثم اتساع الاهتمام بالقصة وإقبال الكاتب على ارتياد الكتابة فيها منذ مطلع القرن وحتى منتصفه. وقد كان لمجلة الرواية. ولمترجمات الزيات والمنفلوطى. ومسلسلات مسامرات شهرزاد وروايات الجيب والفؤاد والقصة (وكلها مسلسلات مطبوعة ومنتظمة) أثرها فى تعدد هذه القراءات وكثرتها. وقد بدأ الأمر بالنسبة لى اعتمادا على الترجمة. ثم محاولة لتعلم الإنجليزية عن طريق الشغف بالأعمال القصصية والروائية المختصرة ثم الكاملة. ثم عن طريق الاتصال بالطبعات الرخيصة من الأعمال العالمية المترجمة إلى الإنجليزية. أو المكتوبة بها أصلا. وإثر الحرب العالمية الثانية ظهرت مكتبات فى القاهرة تبيع هذه المطبوعات التى كانت فى الأصل مخصصة لقوات الحلفاء. ثم تركت مع مخلفات الجيش الإنجليزى المحتل لتباع رخيصة جدا فى هذه المكتبات.

وقبل بداية محاولتى الكتابة. وفى أثناء المحاولات الأولى. تعرفت عن هذا الطريق قصاصين وروائيين عالميين من الكثرة بحيث يصبح حصرهم صعبا. ولكن أذكر منهم على سبيل المثال: تشيكوف وجوجول وجوركى ودستويفسكى وتورجنيف وتولستوى وموباسان وكامى وسارتر وهيجو وبلزاك وسيمون دى بوفوار. وشارلوت برونتى وويلز ووالتر سكوت وآرثركونان دويل وديكنز وهكسلى وأرويل وسويفت وأوهنرى وستيفن كران وهيمنجواى وشتاينبك وكونراد وهنرى جيمس. وكذلك لورانس وديماس وبلزاك وكافكا وجوته.. وغيرهم.

وقد أدت نفس الحركة الخصبة إلى تعرف فى زمن مبكر جدا الكتاب القصاصين والروائيين العرب الذين ظهرت محاولاتهم فى هذه المسلسلات القصصية المطبوعة. إلى جوار الجرائد اليومية والمجلات الأسبوعية التى زاد اهتمامها بهذا اللون زيادة كبيرة فى الأربعينيات والخمسينيات ومنهم: إبراهيم رمزى ومحمود كامل وفريد أبو حديد وسعيد العريان والمازنى ويحى حقى ونجيب محفوظ وتوفيق الحكيم وطه حسين ومحمد تيمور ومحمود تيمور والمويلحى وعيسى عبيد وطاهر لا شين وإبراهيم المصرى وسعيد عبده والخليلى وحنا مينه وسهيل إدريس ورشدى صالح ونعمان عاشور وسهير القلماوى وعائشة عبد الرحمن وعبد الحليم عبد الله وأمين يوسف غراب وعبد الرحمن الشرقاوى. وعبد الرحمن الخميسى ومحمود البدوى. وقد يبدو أن بعض هؤلاء تجمعهم معى المعاصرة. ولكنهم لا شك سبقوا فى الكتابة والنشر. وكانت لهم أعمالهم المطروحة قبل أن تصدر لى أول مجموعة قصصية. وأود أن أذكر أننى ذكرت الأسماء على سبيل المثال لا الحصر.

٢ ـ كان العصر هو عصر القصة القصيرة والرواية، ولكن الاهتمام بالقصة كان أكبر وأعم؛ فكان التفاتى إليها شيئا طبيعيا.

وقد بدأت تجاربى الأولى تعيش بين عالمى الشعر والقصة . ولكن كان من الواضح أنى أفتقد ملكة الوزن تماما . وشيئا فشيئا حلت كتابة القصة عندى محل الشعر الذى لا أملك أداته . وربما أثر هذا فى مهمتى فى القصة ورؤيتى لها ، ومازال يؤثر حتى اليوم .

٣ ـ بالطبع قرأت دراسات عديدة . ولكن هذه القراءات جاءت متأخرة عن مرحلة البداية فى الدخول إلى فن القصة ، ولعل السبب فى ذلك هو أن اهتمامى بالنقد الأدبى لم يكن من أجل الاستعانة به فى الكتابة . وعندى أن النموذج هو الأصل فى التأثير فى الكاتب ، وليس من كاتب يكتب بعد أن يدرس القواعد إلا فيما ندر . ومع ذلك فدراسة القواعد شىء مهم فى مراحل متأخرة . أى بعد البدء الفعلى فى تحديد المسار الفنى الذاتى للكاتب . وإلا توارت الموهبة لتفسح مكانها للحرفية ، وهذا أمر وارد بالنسبة لكتاب قصة الحبكة والقصة البوليسية . أو القصة محكمة البناء . ولكن معظم هذه الأعمال يصبح انتسابها إلى الفن مجال تساؤل وشك عند الدارسين والنقاد .

٤ ـ هناك قاعدة مهمة فى هذا الصدد لابد من أن ينتبه إليها النقاد . وهى أن الشكل يفرض نفسه بنفسه . وسواء كان السبب هو حالة المبدع النفسية أو طبيعة الموضوع فإن التجربة الفنية تتم متكاملة . وتكاد الإرادة الواعية هنا تكون غائبة ولا دور لها إلى حد كبير . أما مسألة إمكانية النشر فأنا أترك هذا لمن يكتبون طبقا لحاجات (السوق) ، أما أصحاب الفن فليس هذا الافتراض واردا عندهم أصلا .

٥ ـ القصة عندى وسيلة للتعبير عن تجربة فنية جادة تريد أن تخرج من داخلى إلى الورق . فالقصة توصل نفسى وما تعيشه من صراعات . وما يدور فيها من جدل بينها وبين ذاتها ، أو بينها وبين الحياة واليأس . إلى المتلقى الجاد المهتم ، من خلال هذا الشكل الفنى .

لم أفهم معنى أن يتمثل الفنان قارئه وهو يكتب . هذا السؤال كما قلنا فى غيره يدخل فى إطار أصحاب الحرفة لا أصحاب الفن ، فليس الهدف هو إرضاء القارىء أو جذب اهتمامه . بقدر ما هو طرح لتجربة فنية جديدة عليه ، والقارىء هنا شىء موجود أو قد يوجد ، أو كان موجوداً وعبر . أما قارئى أنا فهو نفسى بالدرجة الأولى فأنا معاصرو معايش للحياة ومنفعل بها . وقدر رضائى عن العمل الفنى . يحدد مدى صدقه فى التعبير عنى . وعن غيرى ممن يعيشون نفس التجربة الحياتية . ويعانون نفس ضغوط العصر وأحزانه ، فكل من صادف كلماتى فانفعل بها وعايشها هو قارئى . وقد يسعى إلىّ هو عامدا . وقد نلتقى بالصدفة ، وقد يوافى ولا يعيشنى إلا بعد حين . ولكنى لا أعرف له طبقة أو لونا أو لغة أو هوية أو اهتمامات محددة . والسؤال بشكله هذا هو أقرب إلى عملية الإحصاء التسويقى منه إلى عملية البحث النقدى .

٦ ـ ليس للزمن أهمية فى كتابة القصة ، فقد تكتب القصة فى جلسة واحدة ، وقد تكتب فى عدة جلسات بينها فواصل زمنية . الصعوبات تنحصر عندى فى أن تنتهى الدفعة الشعورية التى تسير العمل الفنى ، وهنا لابد من التوقف حتى تتهيأ النفس لتعيد التعايش من جديد مع التجربة الفنية من خلال ماتمت كتابته ، وما يمكن أن تستدعيه هذه الكتابة من إضافات جديدة . تكون التراكم البنائى الذى يحدد مسار القصة .

٧ ـ إذا كانت الكتابة الفنية حرفة . فعناصرها متروك أمر استخلاصها للنقاد . وإذا كان للكاتب وسائل محدودة تفرضها الممارسة والأسلوب المتميز فى العلاج . فهذا أمر متروك استخلاصه أيضا للنقاد .

٨ ـ ليس من عمل فنى صادق إلا وله مغزى اجتماعى معاصر . فالكاتب لا يعيش فى فراغ . ولا يكتب من فراغ . . ولكن المغزى لا يقصد إليه قصدا . وإلا دخلنا فى مسألة الحرفة ونوعية القارىء . وغيرها من الأسئلة التى لا أوافق عليها أصلا .

وإذا كان الفن تعبيرا عن الحياة . فالحياة وظروفها وتقلباتها وأحداثها تفرض المغزى الاجتماعى . شاء الكاتب أم رفض . أما أن يكتب وأمامه رأس موضوع اجتماعى . فهذا إنشاء وليس فنا . أو هو توظيف للشكل الفنى توظيفا يبعده عن رسالته . وساعتها لا تعجب لمن جعلوا الشعر مدحا أو هجاء أو فخرا أو استنفارا . فهذه النظرة من تلك . وليس فيها إلا رؤية إعلامية للفن . الفن منها براء .

٩ ـ قلت من قبل إن التجربة تفرض الشكل الفنى الذى تريده . وأقول هنا إن التجربة الفنية أيضا هى التى تحدد ماتهتم به اهتماما أكبر من حدث أو شخصية . والكاتب ينساق وراء التجربة الفنية إلى حيث تقوده ، وتحكمه فيها غير واع . وإنما هو وليد التجربة والممارسة وصدق الحس الفنى .

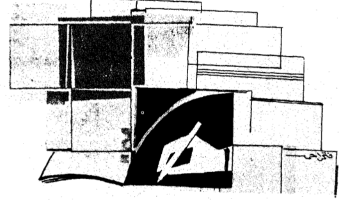
١٠ ـ قد يكون الزمان والمكان أساسيين فى القصة فيلزم تعيينهما، وقد لا تكون لها أهمية فيتركان بلا تعيين .

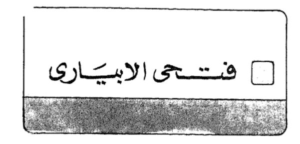
١١ ـ لايكرر الكاتب نفسه إلا فيما ندر . وذلك حين يكون ماكتبه قاصرا عن الوفاء بما يريد التعبيرعنه من تجربة ، فيتكرر العمل حتى يتم الوفاء بالتجربة كاملة . ثم لا يعود إلى نفس التجربة أبدا .

والكاتب يسير إلى أمام . أى أنه تطور دائم منذ لحظة البدء وحتى تأتى مرحلة الختام أوكلمة الختام فى حياته وفنه على السواء . وإذا وقف الكاتب مكانه فقد انتهى ولا معنى لوجوده . ومن هنا فأنا أعتبركل مجموعة قصصية لى تمثل مرحلة فنية شكلا وموضوعا وتجربة . تمهد لما بعدها . ومازلت ـ فيما أظن ـ أتحرك فى تطور دائم ، فأنا لا أعيش يومى مرتين . ولا أكرر حياتى نفسها بالقطع ، وحركة الزمن والسن وتجارب الحياة . والقراءة وممارسة الكتابة . تحدث تغييرا دائما فى الداخل والخارج على السواء . وأنا ابن كل لحظة جديدة . أعبر عنها وأنا أعيشها . ومعنى هذا أننى مازلت أتطور . وأغامر . وأجرب . وأبحث باستمرار عن القالب . وعن الأسلوب . وعن المعنى والهدف .

١٢ ـ لم أنصرف عن القصة القصيرة ، فدخولى عالمها لم يكن عبثا . وإنما كان طريق حياة . وقد تجفونى بعض حين . ولكنها تلازمنى مهما طال الجفاء ، وأعود إليها صاغرا مهما شرقت وغربت فى أشكال التعبير الفنى الأخرى ، فالقصة عندى قدر .

١٣ ـ القصة فن وجد ليبقى ، حقا قد يتغير فى شكله وأسلوبه ومنهجه الفنى ليطابق إيقاع الحياة وتطور شخصية الإنسان من عصر إلى عصر ، ولكنه فن باق ما بقيت لدى الإنسان الرغبة فى الكشف عن نفسه والتعرف عليها ، وتأمل تجربته ونقلها إلى الآخرين .





١ ـ تشعبت قراءاتى وأنا فى المرحلة الثانوية . فقرات لفكتور هوجو ، وموباسان . وجوركى . وتشيكوف . وأعجبت بقصص محمود تيمور وخاصة «كل عام وأنتم» . وجون شتاينبك أيضا .

٢ ـ كنت أطالع الروايات الطويلة . مثل «الفرسان الثلاثة» . و«البؤساء» . و«مغامرات فوستا وبارولبان» . وروايات «روفائيل ساباتينى» . وعندما اتجهت إلى قراءة القصص القصيرة فى بعض المجلات . لفت اهتمامى التركيز الشديد والمفاجآت التى تنتهى بها القصة القصيرة . وذلك عند أو . هنرى وموباسان .

وقد بدأت تجاربى الأولى عندما كنت فى السنة الثالثة الثانوية . فنشرت فى مجلة الطلبة «صوت الطلبة» عام ١٩٥١ . قصة وطنية بعنوان «اللص الداهية» . متأثرا بطبيعة الحال بقراءاتى فى روايات أرسين لوبين . وشرلوك هولمز .

٣ ـ وعندما نشرت هاتين القصتين . رأيت أن أتجه إلى دراسة هذا الفن . فقرأت كتاب «فن القصص» لمحمود تيمور . وكنت معجبا به . خاصة بعد دراسة «نداء المجهول» التى كانت مقررة علينا نحن طلبة السنة الأولى الثانوية . وعندما التحقت بكلية الآداب بالإسكندرية . كان مقررا علينا رواية «سلوى فى مهب الريح» وأعددت عنها بحثا نقديا . حصلت به على درجة امتياز . لذلك قررت أن أطبعه فى كتيب . وتم توزيعه على زملائى الطلبة . وهذا الكتيب النقدى كان مفتاح الصداقة التى استمرت بينى وبين أستاذنا الكبير محمود تيمور استمرت مايقرب من عشرين عاما . أصدرت خلالها ثلاثة كتب نقدية عن القصة القصيرة . والرواية عند تيمور . وكانت هذه الدراسة دافعا لى . لكى أغوص فى أسرار هذا الفن القصصى . والاتجاهات النقدية الإنجليزية والفرنسية . والأمريكية . لكى تكون سندى فى التصدى لأعمال رائد القصة العربية بلا منازع .

٤ ـ خلال قراءاتى المتواصلة لمعظم الكتاب الذين تأثر بهم محمود تيمور . مثل موباسان ، وتشيكوف . ازداد تعلقى بهذا الفن فى التعبير الأدبى . وقد ساعدنى ذلك أيضا فى مهنتى الأساسية . الصحافة . ووجدت القصة هوى فى نفسى . وساعدتنى على التعبير عن بعض القضايا الإنسانية التى يعجز المقال الصحفى أن يصل بها إلى الرأى العام .

٥ ـ مختلف الأقاصيص التى كتبتها . كانت تهدف إلى إلقاء الضوء على أعماق النفس البشرية . وتصوير الحب فى أسمى صوره . لأنه الرباط الوثيق الذى ينمى العلاقات الإنسانية . وإنك تستطيع أن تشترى أى شىء فى العالم إلا الحب . لأنه قدر . وطوفان تصاب به القلوب العاشقة . وعندما أكتب لا أتمثل أمامى أى قارىء .. لأننى أكون فى لحظة اندماج . وانفعال . محاولا التعبير عن البركان الذى يجيش فى صدرى إزاء موقف . أو شخصية أو تجربة من التجارب الانفعالية .

٦ ـ ليس هناك زمن معين تستغرقه كتابة القصة القصيرة عندى . فقد استغرق كتابة أقصوصة عندى مايقرب من شهر .. ولم أستطع أن أنجز كتابة أقصوصة فى جلسة واحدة . لأننى فى اللحظة التى أجد فيها القلم متعثرا عن نقل أحاسيسى أتوقف عن الكتابة مباشرة

٧ ـ من إلقاء نظرة على ماكتبته من أقاصيص . أستطيع أن ألمح ـ الآن ـ أننى قد تميزت ببعض العناصر الحرفية .. مثل الجملة القصيرة المفعمة بالتشبيهات والاستعارات .. والسخرية أحيانا . والتى تكاد تحمل فى طياتها صورا كاملة للموقف . أو معبرة عن ملامح الشخصية التى أصورها . وهناك أيضا الحوار المسرحى القصير المركز .

٨ ـ أما اهتماماتى فى كل أقصوصة . فأننى لاأمسك بالقلم إلا بعد أن أؤمن إيمانا كاملا بأننى أعالج وضعا اجتماعيا خاصا من أوضاع الحياة الاجتماعية المعاصرة .

٩ ـ وإننى أحرص على أن يكون مدخلى إلى القصة مشوّقا . مثيرا للانتباه . محاولا قدر الإمكان أن أجذب اهتمام القارىء . وأصحبه معى إلى هذا العالم الجديد الذى أصوره له فى الأقصوصة . منتزعا إياه من دوامة الحياة اليومية الروتينية . وأركز كل جهدى على الحدث فى القصة . ثم تأتى الشخصية فى الدرجة التالية .

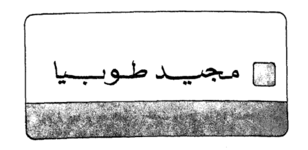
١٠ ـ فى معظم أقاصيصى أجد نفسى مهتما بتعيين الزمان الذى يؤثر بلا شك فى الشخصيات . والأحداث .. وكذلك المكان الذى تتصارع فيه الشخصيات . مثل الأماكن الأثرية . التى تعتبر عندى شخصية .

١١ ـ فى مجموعاتى القصصية الست . يتبين أننى مررت بعدة مراحل مختلفة . ففى مجموعتى القصصية الأولى . اتسمت بمعالجة قضايا الإنسان .. وصراعه مع قدره . ويغلب عليها الطابع الإنسانى البحت . فى معالجة بسيطة . وأسلوب بسيط .

أما فى مجموعة «قصص قصيرة جدا» . فقد تركز اهتمامى على أن تتناول الأقصوصة شريحة صغيرة جدا من المجتمع . أو موقفاً . أو شخصية نمطية . أحاول التعبير عنها فى إيجاز مرهق . وصور قصيرة بعيدة عن الاستطراد . وفى (ترنيمة حب) وغيرها . حاولت المزج بين الصورة المعبرة عن الموقف . والحوار المسرحى المركز .. مثبتا أن اللغة العربية العظيمة قادرة كل القدرة على أن تكون شاهدة على عصرها . ومعبرة عن العصر بكل مافيه من سرعة مذهلة . وانتصار الإنسان على تحديات العصر . وكيف وصل الإنسان إلى سطح القمر . لذلك كان ضروريا أن يتواءم الفن القصصى مع نبض العصر . فكتبت «القصة القصيرة جدا» معبرة عن نبض العصر . ومشكلاته . مستعينا باللغة المتطورة . وبالحوار المسرحى القصير .. وأعلنت دعوتى فى عدة مجلات باسم «نحو قصة قصيرة جدا» .

١٢ ـ لم أنصرف عن كتابة القصة القصيرة .. ولكن فقدان المضمون خلال هذه الأيام من واقع الحياة المعاصرة المضطربة . حيث نجد الإنسان يتفنن فى سحق أخيه الإنسان . بأحدث آلات الدمار الحربية . وخسة الأمم المتطاحنة . من أجل أوهام .. كل ذلك يجعل الأديب .. يقف مشلولا .. حائرا .. أمام هذا الجنون الإنسان .. ذلك المجهول العجيب .

١٣ ـ بالرغم من الأحداث التى يمر بها العالم .. من حروب قذرة وتأزم الإنسان إزاء متطلبات الحياة . أرى أن القصة القصيرة .. هى باقة الزهور التى تعيد للإنسان كينونته بعد أن أصبح وحشا ضاريا يفتك بأخيه الإنسان .. لا يشم إلا رائحة البارود والموت .



١ ـ من كتاب القصة القصيرة المصريين : توفيق الحكيم ، يحيى حقى ، نجيب محفوظ ، يوسف إدريس ، بالإضافة إلى يوسف السباعى ، محمود تيمور ، يوسف جوهر ، سعد مكاوى ، عبد الرحمن الخميسى وغيرهم . باختصار معظم الرواد والتالين لهم ، مع اختلاف درجات الإعجاب ..ومن كتاب القصة القصيرة الأجانب : تشيكوف ، هيمنجواى ، موباسان ، سومرست موم ، أو . هنرى ، جويس، وآخرين .

وبالنسبة للجميع فإننى أعجبت ببعض كتاباتهم ورفضت البعض الآخر .. وكنت أسأل نفسى فى الحالتين . لو كتبت أنا هذه القصة فهل أكتبها بهذه الكيفية ؟ .. وفى الحالتين كانت الإجابة أننى قطعا سأكتبها بشكل مختلف ومن زاوية أخرى .

٢ ـ سؤال لا يمكن الإجابة عنه عن يقين ! .. «لفت الاهتمام» عملية تتطلب قدراً كبيراً من الوعى ، والأمر لم يبدأ معى هكذا .. كل الذى أذكره أننى وأنا تلميذ فى مرحلة الثانوى كنت كلما وجدت مساحة غير مكتوبة فى أية صفحة من دفاترى ملأتها ببعض الخواطر أو الانفعالات . بعضها مقلد وبعضها أصيل .. ثم تطور الأمر إلى إفراد كشكول كامل لمثل هذه الكتابات، أعطيتها عنوانا فخما : «مؤلفات مجيدية» ! ! .. كنت أجد نفسى أتوقف عن المذاكرة وأمسك بالقلم لأخط به محاولاتى الأولى فى التعبير والإبداع . ولم يكن فى مدينة المنيا حيث أمضيت حياتى حتى نهاية الثانوى . لم يكن فيها من يرشدنى أو يحدثنى عن فن القصة القصيرة أو عن أى فن . كما لم تكن هناك أية ندوات أو محاضرات . ولهذا بقيت رغبة الكتابة عندى تنمو فى عشوائية وباجتهاد شخصى ! ! .. وهذا ما يجعل الإجابة عن السؤال عسيرة . وقد تكون بعض هذه الإجابة فى خاصية القصة القصيرة ذاتها . وفى مقدرتها ـ رغم قصرها ـ على استيعاب الشحنة الخلاقة بداخلى، عن طريق التكثيف والتلميح .. ومن الجائز أننى أردت فى هذه السن المبكرة، ولسبب ما، أن أحذو حذو بعض كبار الكتاب . وإن كان هذا لم يدم طويلا .

كيف بدأت تجاربى الأولى ؟ :

بدأتها على كبر . وكنت فى حوالى الثانية والعشرين من عمرى . كنت أعمل فى مدينة منوف . وكان الفراغ كبيرا والأحاسيس أكبر من أن أتحدث بها إلى شخص ما .. وإذا بى أملأ كشكولا ثانيا ، يختلف هذه المرة عن «المؤلفات المجيدية» المزعومة سالفة الذكر ! .. هذا الكشكول الجديد احتوى سبع عشرة محاولة قصصية . أزعم الآن أنها لم تكن تقل عن مستوى ما كان ينشر وقت كتابتها . وإنما يعيبها التأثر ببعض السابقين . حقا كان التأثر غير كبير، ولكن هذا لم يعجبنى . وأذكر أن بعضها ينتهى بمفاجأة للقارئ عند النهاية . وأن بعضها تطغى عليه الصنعة ! !

ثم كتبت قصتين . واحدة تقليدية اسمها «اللحظة الطويلة» ، وأخرى قصيرة جدا، لها عنوان طويل، اسمها «الفأر الذى لم يمت» ، وهى حوار بين صديقين نتعرف من خلاله ودون أى وصف أو سرد أو تدخل من جانبى . نتعرف على ملامح الشخصية وأزمتها النفسية .. وقد تحمست أنا لهذه الأقصوصة، لما فيها من عبارات موحية شفافة . ولأننى لم أكن قد قرأت ما يشبهها .. وهذا جعلنى أعتبرها أول قصة حقيقية لى، يمكن أن تندرج تحت عنوان الصبا المفتون «مؤلفات مجيدية» .. وقتها راهنت نفسى . وتقدمت بهما إلى مسابقة نادى القصة . وأنا على يقين تام بأن الأولى التقليدية المحكمة الصنع سوف تفوز ، وأن أقصوصة «الفأر الذى لم يمت» لن تحوز الرضا .. وهذا ما حدث ، إذ أن يوسف إدريس أعطاها تسع درجات من عشر، وأظنها أكبر درجة منحها فى هذا العام لأى قصة ، بينما نفحها إبراهيم المصرى صفرا كاملا كتب إلى جواره كلمة «هراء» .. وعلى هذا رسبت الأقصوصة ! ! .. وقد اعتمدت أنا رأى يوسف إدريس بالطبع ، ليس بسبب التسع درجات، بل لأنه كان قريبا منى، رغم أن المعرفة الشخصية جاءت بعد ذلك بسنوات ..

كانت أقصوصة «الفأر الذى لم يمت» هى الإرهاصة الواعدة . ثم تلتها قصة «فوستوك يصل إلى القمر» كبداية حقيقية لى . تخليت فيها عن تخوفى من المغامرة فى الشكل . فجاء جديداً لأن مضمونها كان جديدا .. وإذا كان محمد تيمور قد كتب أول قصة له عن أتوبيس عتيق بطئ فإننى بدأت بقصة يحمل عنوانها اسم أول صاروخ أطلقه الإنسان إلى الفضاء . وهذا يوضح لماذا كان لابد أن تختلف كتاباتى عن السابقين ..

٣ ـ لم أقرأ شيئا عن أصول هذا الفن القصصى أو عن طرائق كتابته . وذلك قبل ممارستى الواعية للكتابة . لسبب بسيط جدا . إذ لم تكن هذه الكتابات متيسرة تحت أيدينا . فالمعروف أن فن القصة حديث فى مصر والعالم إن هو قورن بفن عريق مثل الشعر أو المسرح .. ولكن بعد ذلك بسنوات سمعت أن للدكتور رشاد رشدى كتابا اسمه «فن كتابة القصة القصيرة» . لم يفدنى بأى شئ . وتخلصت منه فور قراءتى لبعض قصص الدكتور مؤلف الكتاب . إذ أنه كان كمن قرأ كتابا عن فن الطهى طبقه بحذافيره فأنجز طعاما شائطا ! ! بعد ذلك عدة كتب مترجمة منها كتاب «الرؤية الإبداعية» يحكى فيه عدد من [illegible] العالميين تجاربهم فى الإبداع .. ولكن ربما أفادتنى أكثر قراءاتى المتعددة النرية عن المسرح . وأظن أن معظم مقومات القصة تتوفر فى المسرحية ذات الفصل الواحد .. كذلك أفادتنى دراساتى الأكاديمية عن فن السينما كثيرا .. وبالمثل ـ وهذا قد يدهش بعض الناس ـ دراساتى فى مجال الرياضيات وحبى لسماع الموسيقى العالمية . فمن الموسيقى اكتسبت القدرة على ضبط الإيقاع الداخلى لكل قصة ..

وفى الفن ـ وهذا قول معاد ـ توجد قاعدة واحدة وهى : «أنه ليست هناك قاعدة» .. وإننى أؤمن بأن لكل كاتب موهوب أسلوبه المتميز النابع من ثقافته وحياته وظروفه ومزاجه الخاص . ومن المؤكد أنه يستفيد فى بداية حياته من اجتهادات السابقين .

٤ ـ أبدأ بالشطر الأخير من السؤال . فإمكانية النشر لم تكن السبب . مع علمى بأن نشر القصة القصيرة أسهل . بدليل أننى مارست بعد ذلك كتابة الرواية . الأمر الذى يبعدنى فى كل مرة عن مجال النشر لعام أو عامين ! .. إختيار الصنف الأدبى . رواية أو قصة تحدده الفكرة عند باكورة تكونها فى الوجدان . وكأنها تهمس لى : أنا نبتة قصة قصيرة . أو : أنا نبتة رواية طويلة .. ومادامت الفكرة تتطور داخل الوجدان فمن المحتم أن تتأثر بهذا الوجدان وتؤثر فيه . وهذا معناه أن الفكرة والوجدان (أو طبيعة الموضوع والحالة النفسية) يشتركان معا فى تحديد الإطار (أى من الموضوع والذات وتفاعلهما معاً) .. وبوجه عام فإن القصة القصيرة هى لمحة من الحياة الإنسانية بينما الرواية تسمح بما هو أكثر .. القصة القصيرة سوناتا والرواية سيمفونية .. وهذا من باب التقريب والمجاز ولا توجد قاعدة ..

٥ ـ أبدأ بإجابة الشطر الأخير فهو المفتاح الصحيح للسؤال كله .. قارئى هو الشاب المتفتح ـ المستنير الذى يستقبل شحنتى الإبداعية المنبثة عبر الكلمات والعبارات . فيلتقط معظم ما يدور فى ذهنى لحظة الإبداع ويشعر بما يحرك قلمى .. يتعاطف معى . يغضب . يعفو . يفكر . يفكر من جديد بوجدانه وعقله معا . يكره القديم الغث . ينحاز للجديد دائما عن طريق التجربة المدروسة حتى لوشابتها بعض الأخطاء .. قارئى يؤمن معى مسبقا بهذه الآراء ولكنه فى حاجة إلى بلورتها وتبينها بشكل عملى . أو قد لا يكون مؤمنا بها بعد ولكنه على استعداد

لتقبلها .. مثل هذا القارئ هو الذى وقف إلى جوارى منذ بدايات النشر وعندما كان اسمى مجهولا تماما .. بينما سخر منى بعض العجائز الذين يعرفوننى عن قرب ! ! .. والذى يجب أن يكون واضحا : أن البطاقة الشخصية ليست الأساس فى تحديد شباب القارئ من عدمه ، وإنما استعداده لتقبل الجديد والتطور ، وفى هذا قد يكون القارئ كهلا بينما بطاقته تقول إنه فى العشرين فقط من عمره ! .. قارئ هو الذى يصر على أن تظل عيناه فى موضعيهما الطبيعى ، أى فى وجهه كى يرى بهما ما أمامه من حاضر ويتشوف بهما على المستقبل ، وليس ذلك الذى يضعهما فى قفاه فلا يرى إلا ما خلفه ولا يعيش سوى فى الماضى ..

ومن هذا كله يمكننا معرفة ما الذى تهدف إليه القصة القصيرة عندى إلى توصيله إلى القارئ ..

٦ ـ عن عملية الكتابة ذاتها فقد تكتب القصة القصيرة فى جلسة واحدة ، من ساعتين إلى أربعة ساعات تقريبا .. وقد تكتب على مراحل خلال يومين أو أكثر ، وذلك حرصا على استمرارية الجو الوجدانى الذى يجعلها نسيجا واحدا دون نشاز .. وحتى لو كانت القصة تخاطب العقل وحده فهى بحاجة إلى الحفاظ على تناسقها السردى لأن هذا يرتبط عضويا بتناسق المحتوى .. أما عن عملية احتضان الفكرة وتطورها واكتمالها قبل ممارسة الكتابة ذاتها فهذا قد يستغرق عدة أيام وأحيانا عدة أسابيع ، وقد يكون غير ذلك ..

ولكل قصة وضعها الخاص .. ونادرا ما تصادفنى الصعوبات أثناء الكتابة ، ذلك أننى لا أمسك القلم إلا بعد أن تصبح القصة متكاملة فى مخيلتى .. وإن حدث وتوقفت فمعنى هذا أن هناك خللا ما فى شكلها أو صياغتها لا يتفق ومضمونها .. وهذا يستدعى تمزيق ما كتب والبداية من جديد ، أو احتضان الفكرة لمزيد من الوقت .

٧ ـ كتابة القصة موهبة بالإضافة إلى الجهد والمثابرة والصنعة .. والموهبة هى التى تجعل القارئ لا يشعر بالصنعة فيتصور أن ما يقرأه قد كتب بشكل تلقائى ، وربما كان العكس صحيحا .. وعلى هذا لا أعرف إن كانت هناك عناصر حرفية تسعفنى عند الكتابة أم لا ؟؟ .. قد تكون موجودة ولكن معطيات القصة هى التى توحى بها وتمليها ولست أنا الذى أفرضها أو أفتعلها ، لأنى إن فعلت هذا فإننى حتما سوف أنزلق إلى هوة الافتعال .. وفرق كبير بين الافتعال وبين الخلق أو الإبداع ..

أنا لا ألجأ أبدا إلى «بلف» القارئ بحيلة مصطنعة فهو حتما سوف يشعر بها عند القراءة مهما كانت هذه الحيلة متقنة .. وعموما فلكل قصة عناصرها الخاصة بها والتى قد لا تصلح لقصة أخرى .

٨ ـ أنا أعيش الآن وبالتالى فإن جميع قصصى لها مغزى بالنسبة لما يحدث الآن .. مع ملاحظة أن الشخصية المفضلة عندى هى التى تعيش الحاضر وتتشوف منه دائما على المستقبل ، وهذا ما يعطى لقصصى صفة الدوام ويجعل سمتها دائما مع تيار الحياة .. القصة عندى تعالج النزوع الإنسانى الشامل ، وعلى سبيل المثال فإن القصص التى كتبتها متأثرا بهزيمة يونيو ١٩٦٧ فى مجموعة «خمس جرائد لم تقرأ» ، هذه القصص ما زالت حية تقرأ حتى الآن وتحمل نفس الجدة التى ولدت بها ، ذلك أننى نظرت إلى هذه الهزيمة على أنها أزمات حضارة وحرية وحكم ، وليس على مجرد كونها هزيمة عسكرية .. والإنسان دائما وفى أى عصر يضيق بأزمات الحضارة وباختفاء الحرية وضياع النظرة العلمية ..

من هذا المنظور فقط تكون الإجابة بنعم . إن قصصى لها مغزى بالنسبة للأوضاع الراهنة ، ولكن ليس عن طريق عملية «الإسقاط» الساذجة أو «المعادلات الصماء» كأن أختلق شخصية وأزعم أنها ترمز لشىء آخر ! !

٩ ـ مدخلى إلى القصة شحنة وجدانية تصرخ بداخلى طالبة الوصول إلى القارئ .. شحنة تظهر وتنمو بسبب اختلافات بينى وبين غالبية من يحيطون بى ورفضى لبعض ما استقروا عليه ، فأنا ككاتب أريد الأفضل بصفة دائمة ، وتساعدنى موهبتى على رؤيته قبل الآخرين ومن هنا يقع الاختلاف .. وهذه الشحنة أو الفكرة تبدأ مبهمة بداخلى ولكنها سرعان ما تتجلى وتصل إلى القارئ واضحة محسوسة ..

وقد تتبلور القصة حول حدث فيكون هو العنصر المحرك ، مثلما فعلت فى قصة مبكرة لى اسمها «بلا حكمة» البطل فيها «واقعة موت» تواجهها عدة نماذج بشرية لا رابط بينها سوى الرهبة والحيرة إزاء هذه الظاهرة القهارة .. كما أن القصة قد تتبلور حول شخصية واحدة يكون هى عصبها ومحرك أحداثها وحامل أحاسيسها .

١٠ ـ الزمان عندى هام جدا ، وهو غالبا ما يكون «الزمن النفسى» وهذا بالطبع غير زمن الساعة .. بمعنى أننى لا أتقيد بأن يبدأ الحدث الآن ثم يتطور طوليا فى الزمن ، اليوم ثم غدا ثم بعد الغد .. الحدث يرد على ذاكرة الشخصية طبقا لحالتها النفسية وملائما لتوترها الوجدانى .. وعلى هذا فقد تبدأ نقطة البداية أو الهجوم من نهاية الحدث أو وسطه ، لنكتشف أن لحظة التنوير (التى تنتهى بها القصة التقليدية عادة) موجودة أصلا عند بداية الحدث أو وسطه أو أى مكان آخر .

الزمن عندى غالبا له صفة نفسية ، كذلك المكان .. فإننى أعتبره إلى حد كبير من أهم مكونات الشخصية ، ووصف المكان لا يقدم بشكل تسجيلى أصم (إلا إذا كانت القصة تتطلب ذلك) .. وإن حدث إهمال للمكان أو الزمان أو للإثنين معا فمن المؤكد أن القصة تفرض هذا .. ألم أقل أنه لا توجد قاعدة ؟ !

باختصار فإن جميع عناصر القصة ومفرداتها هى جزء من مكونات الشخصية أو من «تعبيرية الحدث» .. كل العناصر فى خدمة عملية الحكى .

١١ ـ لابد أن تكون هناك مراحل تطور متعاقبة فيما أنجزت من قصص . واختفاء هذا التطور معناه الجمود والعيش خارج الحياة ، وإلا فما فائدة خبراتى التى تزداد كل يوم وكل ساعة (سواء أكانت هذه الخبرة نتيجة تجربة شخصية أو من تجارب الآخرين أو من القراءات التى هى جزء من خبرة كاتبها) ؟؟ .. طبعا هناك تطور ..

فى البداية كنت أتلمس طريقى بحذر ، كنت أعرف أن ما أكتبه يصدم القارئ لاختلافه عما سبق أن قرأه وأدمنه أو تعود عليه ! .. ثم بعد ذلك زادت جرأتى لدرجة أننى افترضت دون تواضع كاذب أن من يريد أن يقرأنى عليه أن يتسلح بذكائى ، ذلك إن كان يعيش فى نفس عصرى ويعانى مما أعانى منه بشكل أو بآخر .

أظن أيضا أن لغة التعبير قد زادت شفافية وشاعرية ، وأن بلاغة الإيجاز قد تضاعفت إيحاءاتها ، وأن نظرتى لتشابك وقائع الحياة قد تأكدت فتعاظم نفورى من التسطيح ! ! .. ذلك أن العالم قد صار بفضل أجهزة الاتصال الحديثة مثل قرية صغيرة ، ما يقع فى أى مكان يعرفه بعد دقائق الفلاح الذى يملك ترانزيستور فى أقصى نجوع الوادى ..

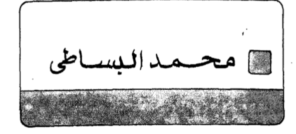
كذلك أصبح يقينا عندى أن معظم ما يحدث فى الحياة يصلح رمزا فنيا .. تكفى ملاحظة أن طريقة بكاء الطفل المصرى هى ذاتها طريقة بكاء الطفل الهندى أو الأوربى ، كى نجد فى هذا ما يؤكد أن الإنسان واحد فى أصل تكوينه

١٢ ـ كتبت أول رواية لى بعد مجموعتى القصصية الثالثة ، وكانت رواية قصيرة هى «دوائر عدم الإمكان» احتوت فى غالبها سمات القصة القصيرة .. بعدها كتبت روايتين طويلتين ثم رواية مكونة من ثلاث روايات (أو أجزاء) كاملة .. لكنى خلال كل هذا أصدرت مجموعة قصص جديدة ومازلت أكتب القصة القصيرة .

أما لماذا ؟ فهناك لحظة تأتى على الكاتب يشعر فيها بأن هذا الموضوع بذاته يحتاج إلى قدر كبير من الصفحات حتى يتمكن من ترك القلم .. وهذا يستتبع مزيدا من الدراية بالحياة وبالإنسان .. إننى لاأجلس إلى ورق وأقول : «نويت كتابة قصة أو رواية» ـ وإنما النبتة الإبداعية هى التى تقول هذا كما أسلفت ، ومن تفاعل الموضوع مع الذات .

١٣ ـ مستقبل القصة القصيرة من مستقبل الحياة نفسها ، وسوف تبقى فنا محببا

إلى الإنسان سهلة الوصول إليه من خلال جريدة زهيدة الثمن .. وفيما مضى زعموا أن التحقيق الصحفى سوف يقتل القصة القصيرة ، ثم زعموا أن السينما ستقضى على الرواية ، وأن التليفزيون سوف يغلق دور العرض السينمائية ، ولم يحدث شىء من هذا .. لأن الحياة تتنوع وسائل تعبيرها ، وكذلك الفن لأنه منها .



١ ـ قرأت لكثيرين . غير أن الذين بهرنى إنتاجهم قليلون مثل تشيكوف وهمنجواى .

٢ ـ كان الأمر عاديا . وربما مع شىء من الصدفة . فى مرحلة الدراسة الثانوية.. أذكر أنه كان بالمدرسة «زعماء» يكبروننا فى السن قليلا . مزهولون لهذا الدور ، ويقرأون الجرائد والمجلات ويتابعون مايصدر من كتب . فى تلك القرية النائية بالوجه البحرى «المنزلة»،كانوا يخرجوننا من الفصول من حين لآخر نمشى فى البلدة ونهتف بسقوط الإنجليز . كان ذلك قبل الثورة بقليل . لم يكن الأمر بالنسبة إليهم مجرد إخراجنا للمظاهرات بل كان أيضا نوعا من الاهتمام بوعينا السياسى . لذلك كثيرا ماكانت المظاهرة تنتهى إلى الخلاء حيث نجلس فى ظل الأشجار ، ويتناوبون الخطابة بيننا . عرفت عن طريقهم يحيى حقى ويوسف إدريس ، وجوركى ، وتشيكوف . ومعرفة الكتاب الجيد فى البداية أمر له أهميته للكاتب . فبعض السنوات قد تمر عبثا قبل أن يعرف طريقه إليه . وكما نرى فى وسطنا الثقافى تستطيع أن تميز فى سهولة هؤلاء الكتاب الذين انحصرت قراءاتهم للكتب الضحلة حتى أصبح من المتعذر عليهم بعد ذلك تذوق الكتاب الجيد .

تركت البلدة للدراسة الجامعية بالعاصمة . غير أن شيئا ظل يربطنى بهؤلاء الزعماء جعلنى أتابع مصيرهم . قليلون منهم تابعوا دراستهم الجامعية فى هدوء . والآخرون لم ينهوا دراستهم الثانوية لأسباب مختلفة منها الفصل من المدرسة . وفتحوا ورش نجارة ودكاكين بقالة وأقمشة . واختفوا بين الناس .

فى العاصمة التحقت بكلية التجارة . وكان أصحابى ـ من البلدة ـ قد التحقوا بكلية دار العلوم وهناك كانوا يعقدون الندوات الأدبية ومسابقات للقصة القصيرة والشعر . كانوا يتعاملون معى كصديق خارج دائرة اهتماماتهم . لذلك رأيت ـ حتى يتقبلونى بينهم ـ أن أهتم أنا الآخر بالكتابة . وكتبت الشعر والقصة القصيرة . غير أنى أخفيت ما أكتب . بدا لى أنه أقل جودة بكثير مما يكتبونه . وبدأت أحس بميل إلى كتابة القصة القصيرة ، وظللت خمس سنوات أكتب وأخفى ماأكتب . وأحيانا أظهره للذين أعرف أنهم لن يقسوا فى آرائهم . كانت الكتابة نوعا من التسلية . ودفعنى البعض إلى التقدم لمسابقة نادى القصة عام ١٩٦٢ . وكان شيئا غريبا حصولى على الجائزة الأولى ، فى ذلك الوقت كان الملحق الأدبى بجريدة المساء مزدهرا . كنت على ثقة أن الملحق سيفتح ذراعيه مرحبا بالقصة الفائزة . وكانت المفاجأة أن يرفض «عبد الفتاح الجمل» نشرها لأنها قصة سخيفة . غير أنه طلب منى قصصا أخرى . بدأت أهتم بالأمر ، وعدت إلى ماسبق أن كتبته من قصص ، كان شيئا مرهقا إعادة كتابتها . وتملكنى الحماس عندما رأيتها تنشر واحدة وراء الأخرى . وبدأت معرفتى بكتاب القاهرة فى ذلك الوقت . هؤلاء الذين شكلوا مايسمى بجيل الستينيات .

٣ ـ لاأتحمس كثيرا لقراءتها . غير أننى أقرأ مايكتب عن أصول هذا الفن لدى من يعجبنى من الكتاب . ربما بقصد فهم أعمق لإنتاجهم .

٤ ـ كتبت الرواية أيضا . ثلاث روايات قصيرة . وعموما أنا أميل إلى كتابة القصة القصيرة . ربما لأنها لاتأخذ وقتا طويلا فى كتابتها ، وربما لسرعة إيقاع الأحداث فى حياتنا ومايتولد عن ذلك من مشاعر تدفعنى للكتابة .

٥ ـ إحساس معين يصعب تحديده فى وضوح . أعتقد أن هذا ماتهدف القصة القصيرة إلى توصيله . وإن بدا لى فى إحدى القصص أن ماأرغب فى كتابته على درجة كافية من الوضوح لاأجد نفسى متحمسا لكتابتها .

أما عن القارىء فأنا لاأفكر فيه خلال الكتابة . وبالطبع لايوجد الكاتب الذى يكتب لكل القراء . غير أن تكوين الكاتب الثقافى والاجتماعى هو الذى يقوده سواء بوعى أو بدونه إلى الاختيار .

٦ ـ ربما يكون ذلك قد حدث غير أننى لاأتبينه فى وضوح . ومازلت حتى الآن أعانى كثيرا لدى بداية كتابة كل قصة .

٧ ـ حين تكون الأوضاع الاجتماعية فى حالة مترديه . أصبح شديد التوتر مما يبعدنى عن الكتابة .

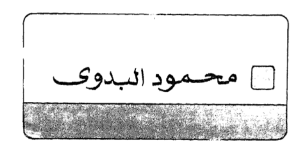
٨ ـ أحيانا يجذبنى الحدث . وأحيانا أخرى مجرد تصوير جو معين . غير أننى لكى أصور هذا الجو لابد أن أخلق الحدث أو الشخصية المناسبة له . ويبدو لى أحيانا ـ لدى الكتابة ـ أننى لم أخلقه ، وأننى رأيت هذه الشخصية أو هذا الحدث من قبل وتخيلتها دائما وسط جو آخر غير الذى رأيتها فيه .. قريب مما أسعى إلى تصويره .

٩ ـ هذا يرتبط بما أريد كتابته ، فأحيانا يفقد الحدث الكثير من حيويته بتجريده من المكان والزمان . وأحيانا لاتبدو لها أهمية على الإطلاق . وقد يصبح تحديدهما أمرا ينال من إيقاع القصة . فمجرد حوار بين شخصين خلال طريق ما وعلى نحو معين قد يأتى بقصة جيدة .

١٠ ـ يقال دائما إن الكاتب يتطور . يستكمل أدواته الفنية ويصقلها ويزداد نضجا خلال عملية الكتابة المستمرة . غير أننى ألاحظ أن الأعمال الكبيرة لكثير من الكتاب كتبت فى بداية مشوارهم الأدبى ، وما جاء بعدها لايقارن بها . كما أنه من الملاحظ أن لكل كاتب عملا جيدا أو عملين والباقى عادة مايدور حول هذين العملين كانعكاس لوهج يوشك أن ينطفىء ، وبالطبع يوجد التفسير المقبول لذلك . وماأقصده هنا هو أن الاستمرار قد لايعنى تطورا للكاتب.ثمة تغير يحدث . فما كان يثير اهتمامى للكتابة من قبل ليس هو الآن . كما أصبحت أعتنى لدى الكتابة بأشياء لم أكن أهتم بها من قبل . قد يكون ذلك تطورا . غير أننى لم أهتم بذلك .

١١ ـ لم أنصرف . كتبت فقط ثلاث روايات قصيرة . التاجر والنقاش عام ١٩٧٦ ، المقهى الزجاجى والأيام الصعبة عام ١٩٧٩ . وأذكر أننى بدأت كلا منها كقصة قصيرة غير أنها لم تنته على النحو الذى كنت أريده .

١٢ ـ القصة القصيرة من أقدر الفنون على التسلل إلى حياة الإنسان . وقد تطور شكلها فى السنوات الأخيرة . ازدادت كثافة وتوهجا . ويرتبط هذا التطور بالظروف التى يعيشها الإنسان المعاصر . وهى تعطيه ـ على نحو أسرع وأكثر حدة وتركيزا ـ مايسعى إليه من إحساس وفهم للعالم من حوله .



١ ـ المنفلوطى .. طاهر لاشين .. المازنى .. تشيكوف .. مكسيم جوركى .. جارشن .. الكسندر كوبرين .. موباسان .. همنجواى .. إدجارآلن بو ..

٢ ـ بدأت حياتى الأدبية أترجم القصص القصيرة لتشيكوف .. ومكسيم جوركى .. وموباسان .. (والترجمة للقصص الروسية كانت عن الانجليزية بقلم كونستانس جارنت Constance Garnette ونشرت هذه القصص فى مجلة الرسالة لأستاذنا الزيات .. فى السنة الأولى من صدور المجلة ..

وفى سنة ١٩٣٤ قمت برحلة إلى اليونان .. وتركيا .. ورومانيا .. والمجر وبعد عودتى من هذه الرحلة كتبت قصة طويلة باسم «الرحيل» ـ المطبعة الرحمانية بالخرنفش ١٩٣٥.

وبعد هذه الرحلة وجدت فى نفسى القدرة على التأليف وانقطعت عن الترجمة كلية.

ولما كانت القصة القصيرة هى أحب الفنون الأدبية إلى نفسى .. فقد تفرغت لها تماما بكل قدراتى. وأشبعت بكتابتها كل رغبات نفسى.

٣ ـ لم أقرأ شيئا إطلاقاً من هذا القبيل .. وكتابة القصة موهبة وممارسة واحتذاء بعمل من تحب من الأساتذة الكبار. وإذاكنت تمتلك الحس الفنى فأنت تجدد وتطوّر.

٤ ـ أنا بطبعى قصير النفس وملول وقلق وأحب التركيز .. وما أعبر عنه فى القصة الطويلة بالتطويل والإفاضة .. أستطيع أن أعبر عنه فى القصة القصيرة بتركيز وإيجاز .. والقصة القصيرة لمحة خاطفة من الحياة .. وقلقى عليها وانفعالى بها يجعلانى أحرص على تسجيلها على التو .. خشية أن تفلت من دائرة تفكيرى إلى الأبد.

فكل يوم أحيا وأعايش صورة جديدة .. وفى هذا راحة للنفس .. وراحة كبرى .. قبل أن تكون راحة للقارىء ..

وأنا أكتب لأدفع الخوف والقلق وثقل الحياة عن نفسى .. وبعد الكتابة أستريح .. أستريح راحة نفسية لا حد لها.

٥ ـ الكاتب تنتابه لحظة تصور أو توهم .. فيتصور أنه صاحب رسالة .. وعليه أن يبحث عن الحقيقة ويجلوها للناس .. وينشر الخير والجمال والحب .. ويدافع عن المظلوم والمحروم والبائس وكل من تقسو عليه الحياة .. وأنا أكتب لكل الناس .. وكل قارىء يفهم القصة بدرجة ثقافته ..

٦ ـ من شهر إلى شهرين .. ولا أسطر القصة على الورق إلا بعد أن تكون قد نضجت تماما فى رأسى .. واكتملت بكل حوادثها وشخصياتها ..

وأجد مشقة فى اختيار الأسماء .. والاسم عندى يجب أن يكون مطابقا للشخصية .. فلا أسمّى مثلاً قاطع طريق .. مختار .. أو رؤوف .. أو لطفى.

٧ ـ لا أدخن .. ولا أشرب الشاى .. وأشرب القهوة بكثرة قبل الكتابة .. وأكتب بعد أن أرتدى حلتى وكامل ملابسى .. فى الصباح (وغالبا فى مقهى) وعلى ورق أبيض بالقلم الرصاص ليسهل محو وتغيير الألفاظ .. لأنى أغيرّ وأبدل وأدقق فى الاختيار .. وأكتب فى مكان مفتوح يتحرك فيه الناس أمامى ..

٨ ـ أعتقد أن القارىء لقصصى .. يجد فيها صورا حية من حياتنا .. ولكننى لست واعظ منابر ..

٩ ـ أعطانى الحاج أبو إسماعيل المفتاح .. وسافرت فى قطار الظهر .. (بداية قصة لىّ نشرت حديثا). وأهتم بالشخصية أكثر من الحدث ..

١٠ ـ أعين الزمان والمكان للحدث .. والزمان عندى. أى الوقت الذى يستغرقه الحدث. أقصر من الزمان فى قصة يوليسيس لجويس .. نصف ليل ـ أو ساعة من نهار .. (وذلك فى غالبية القصص)

١١ ـ مادام الإنسان يعيش بتجاربه فى قلب الحياة ويقرأ .. فإنه يتطوّر .. وهذا التطور واضح الدلالة فى أول كتاباتى .. وفيما أنشره الآن ..

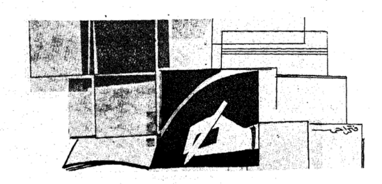
ونتيجة هذا التطور مرضية لنفسى ..

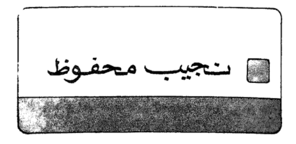
١٢ ـ القصة القصيرة أحب الفنون إلى نفسى .. وبها ولها عشت وأعيش .. ولقد كتبت كتابا واحدا فى أدب الرحلات (مدينة الأحلام ـ طبع الهيئة العامة للكتاب) بعد رحلة ثقافية إلى الهند والصين واليابان.

١٣ ـ أرى أنه مستقبل العصر .. عصر السرعة وقلة الفراغ .. والتطاحن المادى على الحياة .. ومطالبها ..

ولابد بعد هذا كله من لحظة خاطفة للتأمل والقراءة .. وإلا فلا فرق بين الإنسان والحيوان ..

وأرجو أن نعود إلى مد الكتاب بعد جزره .. والكتاب أكسير الحياة.





١ ـ بدأت كتابة القصة القصيرة حوالى عام ١٩٢٩ أو ١٩٢٨ وأنا تلميذ فى المرحلة الثانوية ، وكانت حصيلة قراءتى لذلك الفن تنحصر فى بعض قصص محمود تيمور الذى نشرها وقتذاك فى المجلة الجديدة وبعض ما ترجمه السباعى الكبير وغيره فى البلاغ وغيره من الصحف .

٢ ـ لم اهتم بها اهتماما جديا . وربما كان الأدب كله فى تلك الفترة على هامش حياتى التى استغرقها النشوف للمعرفة ممثلا فى المقالة وبعض الكتب وما كان يكتب فى ذلك كتاب مثل العقاد وسلامة موسى واسماعيل مظهر . رغم ذلك لم تخل القصة القصيرة من متعة قريبة المنال مغرية بالتقليد فى أوقات الفراغ . ومضيت أجر بها دون تفكير فى النشر واقرأها على اصدقائى المقربين كما فعلت فى الرواية . ثم بدأت ارسلها إلى بعض المجلات .

٣ ـ بخلاف ما قرأت عن فن الرواية لم أقرأ إلا القليل عن فن القصة القصيرة . بل وقرأته فى سن متأخرة . كذلك ليس فى مكتبتى من مجموعات القصص العالمية إلا القليل ـ وأكثر ما قرأت فى المجلات . ومن عجب أنه كان لى صبر بلا حدود فى قراءة الروايات رغم طولها ولا صبر لى على قراءة قصة قصيرة .

٤ ـ فى مطلع حياتى جذبتنى امكانية النشر إلى تقديم القصص القصيرة . ولعلى لو وجدت سبيلا لنشر رواياتى مسلسلة أو فى كتب ما فكرت فى كتابة القصص القصيرة . وبخلاف ذلك فبعد رحلة طويلة مع الرواية وجدت رغبة حقيقية فى كتابة القصة القصيرة فى الستينات بدافع يشابه الدافع الذى يدفعنى لكتابة الرواية . لماذا ؟ . ربما تطبيعة الموضوع وربما لحال نفسية خاصة .

٥ ـ تدب حركة من نوع ما فى النفس فينشط الكاتب لتوصيلها إلى القارىء بعد أن تتجسد له فى «شكل معين » . ما هذه الحركة ؟ .. قد تكون أى شىء أو لاشىء بالذات . وخير سبيل لاحصائها هو مراجعة قصصى القصيرة جميعها . أما عن القارىء فإن قارىء القصة والرواية ليس مثل جمهور المسرحية أو التلفزيونية . إنه عملة نادرة . غائب دائما . لايشكل طبقة ولا فئة . وكان ينتمى إلى الثقافة . وله رغم ذلك حضوره المجرد . مثل حضور الغيبيات . ولكن لا يشكل ضغطا على الكاتب . وكثيرا ما ينوب الكاتب عنه ..

٦ ـ فى المتوسط حوالى ١٥ ساعة على مدى أسبوع وقد تزيد وقد تنقص قليلا . والصعوبة الأساسية التى قد تعترضنى هى التوقف . بمعنى أننى أبدأ القصة القصيرة فى كثير من الاحايين من الصفر بلا أى تمهيد مسترسلا مع وحى القلم . وربما وقفت طويلا فى فراغ . وخير ما أفعل أن اتركها فتحدث فى النوم أمور كثيرة . وإذا لم تحدث مزقتها .

٧ ـ لم أكن أبدأ الكتابة قبل أن تتبلور لدى فكرة ما أو موقف ما . ثم أقدمت على الكتابة من الصفر فاسعفنى ذلك كثيرا . غير أننى لا أقدم الا إذا وجدت فى النفس نشاطا وأريحية ورغبة فى الخلق .

٨ ـ أنا لا أهتم الا بنبض قلبى . وعليه هو أن يهتم بأى مغزى شاء .

٩ ـ اعتقد أن الحدث والشخصية شىء واحد . لايمكن سرد حدث بلا شخصية تناسبه ويناسبها . ولايمكن تقديم شخصية إلا من خلال مواقف . والذين بشروا يوما بقصة بلا «حدوته» قصدوا بالحدوته الحدوته الروائية المعقدة التقليدية . ولكن فيا عدا ذلك فكل حركة ـ ولو تكن الجلوس صامتا للتأمل ـ حدث وأى حدث .

١٠ ـ كلما جنحت القصة للواقعية توجب الاهتمام بالمكان والزمان والعكس صحيح .

١١ ـ لاشك أن المجازى يمثل مراحل تطور متعاقبة . وحسبك أن تقارن بين قصصى «همس الجنون» وقصصى «رأيت فيما يرى النائم» . وأما عن نتيجة هذا التطور فلا استطيع الاجابة لأنى لم ادرس قصصى القصيرة بعد !

١٢ ـ بدأت ـ كما قلت ـ بنشر قصص قصيرة لإمكانيات النشر ثم انصرفت عنها لدى تمكنى من نشر الروايات . وفى أثناء ذلك جاءتنى عروض مغرية لكتابة القصة القصيرة فاعتذرت عنها رغم أن مكافأة القصة الواحدة ضاهت مرتب شهرين كاملين فقد كنت وما زلت المحترف الهاوى معا . ثم عدت إليها كما قلت عندما عادت هى إلى .

١٣ ـ نحن فى عصر التحول فى الأدب من الكلمة إلى الصورة . ولن يبقى للأدب المكتوب إلا قاعدة محدودة فى عالمنا . وربما ارتبط مستقبل كل شكل أدبى بامكانية تحويله إلى صورة فى التلفزيون والسينما . ولما كانت القصة القصيرة الأصيلة عسيرة التحويل فلن يكون مستقبلها باهرا إلا إذا طورت نفسها ورجعت إلى الحكاية القديمة او خلقت شكلا آخر جديدا أو غامر التلفزيون لتقديم التارب .

يحيى حقى

١ ـ لايمكن الإجابة عن هذا السؤال دون أن نفهم نشأة القصة القصيرة . ولكننا لن نفهم هذه النشأة إلا إذا ربطنا بينها وبين ثورة ١٩١٩ م ، لاينسحب هذا الربط على القصة القصيرة فقط بل على الحركة الأدبية جميعها ، بل لاأبالغ إذا قلت على حياتنا السياسية . نحن فى سنة ١٩١٩ كنا أبناء ثورة تطالب أولاً وقبل كل شىء بالبحث عن هوية ذواتنا ، ووجود الخصائص المصرية الأصيلة إلى آخر هذه الأشياء التى نعرفها ، كان لابد أن ينعكس هذا على بعض من الشباب الذين تلقوا قسطاً لابأس به من تعلم لغة أجنبية ، هى اللغة الإنجليزية ، والتى من خلالها استطاعوا النفاذ ليس إلى الأدب الانجليزى فحسب ، بل إلى الأدب الروسى أيضاً . لأنه من حسن الحظ مع مواكبة هذه الظروف الحاسمة فى الجو الحماسى لثورة ١٩١٩ ، كانت فى انجلترا سيدة تدعى مسز جارنت تولت على عاتقها مسئولية ترجمة الأدب الروسى كله إلى الإنجليزية ، وكانت هذه الكتب تصل إلينا لتباع بثمن زهيد ، ومن خلال دراسة هؤلاء الأشخاص للغة الإنجليزية أمكنهم إجادتها . كانت الثقافة الفرنسية أيضاً متغلغلة فى مدارس المبشرين ، فأصبح هناك خليط لابأس به من الطرفين يجمعهم ويضمهم حوار مستمر واتصال دائم ، لكن الغلبة كانت لمن يجيدون اللغة الإنجليزية ، لأنهم أبناء المدارس الأميرية .

إن القصة القصيرة نشأت استجابة لدوافع اجتماعية وسياسية ملحة ، بل فى اعتقادى نشأت أيضاً استجابة لدافع خفى ودفين فى صميم الحركة الثقافية المصرية من خلال اللغة .

إن كتاب حديث عيسى بن هشام يعد فى نظرى من أكبر الثورات الأدبية فى مصر . لماذا ؟ لأن الذى شق المقابر وأخرج لنا من الموت نشوراً جديداً لإنسان ، هو فى حقيقة الأمر ، أخرج لنا لغة ، فاللغة العربية المتداولة قبل عيسى بن هشام . كانت نظريات ومقالات أدبية ومقالات سياسية ، وعظ وإرشاد ، ولم تدخل اللغة الفصحى إلى البيوت والمحاكم والشوارع ، إلى الأماكن الحياتية كمكتب المحامى وقسم الشرطة ، إلا بعد هذه الثورة الأدبية المتجسدة فى حديث عيسى بن هشام المويلحى أرغم أنف اللغة الفصحى على الخروج من التوابيت والمقابر ، لتجوس فى الشوارع ، ولهذا أؤكد أنه من أكبر الثورات الأدبية فى مصر . ونحن إذا درسنا حديث عيسى بن هشام ، يجب ألا نقصر الدرس على الناحية الاجتماعية فقط ، بل ينبغى النظر إلى ما فعله المويلحى للعثور على المصطلحات الجديدة التى يجب أن يعبر عنها بالفصحى ، إذن كان هناك شعور متزايد بأن وسائل الاتصال لدينا — وهى اللغة — محتاجة إلى تطور وإلى أن تلين فى يدنا كى نستطيع الوصول إلى الناس من خلالها . إن الشبان الذين قامت على أكتافهم نشأة القصة القصيرة شعروا بحاجتهم إلى الاتصال بالناس عبر دروب اللغة مع محافظتهم على اللغة الفصحى . هؤلاء الشبان أصحاب المدرسة الأولى للقصة القصيرة ، التى كنا نطلق عليها المدرسة الحديثة ، بإدراكها الواعى لحقيقة ثقافة الأمة ومقدراتها ، فهموا أن مهمتين أساسيتين وجسيمتين أمامهم ، الأولى هى التعبير عن شخصية مصر من خلال هذا الفن الطالع ، والثانية هى تحريك اللغة الفصحى والمحافظة عليها وتحديثها فى ذات الوقت . وهذه المدرسة الحديثة مدينة لنماذج أوربية . لقد تعلم هؤلاء الأشخاص أصول القصة القصيرة وفهموها منهجياً أو تطبيقياً ليس من أقوال النقاد فقط . بل أحسوا بعبق وسحر هذا النوع من الأدب بفضل قراءاتهم للأدب نفسه ، أى أنهم تتلمذوا على كتّاب وليس نقاد ، وهو فى نظرى أفضل الطرق للوصول إلى العلم . وتلك فرصة انتهزها وأكرر ما أرد ، دائما للشبان ، لاتشغلوا أنفسكم بقراءة النظريات ، البدء يكون بقراءة المؤلفات ، تأملوها وادرسوها دراسة حقيقية واعية ، انظروا كيف يفعل المؤلف فى البداية وفى النهاية ، شاهدوا كيفية اختياره للحوار والوصف والتحليل النفسى والصنعة إلى آخره . يروق لى الآن تساؤل : أين الأزهر وأين دار العلوم ؟ هذه مسألة خطيرة للغاية ، الملاحظ أن هذه الفئة — الأزهر ودار العلوم — جاءت فى مرحلة لاحقة لم تأت أولاً ، كأنها انتظرت لترى كيف يُفتح الباب ثم دخلت مسترخية . من يقارن يجد فرقا واضحاً بين إنتاج المدرسة الحديثة المرتكزة إلى لغة أوربية ، وبين إنتاج الأزهر ودار العلوم . لماذا ؟ الفهم مختلف ... فلقد انشغلت الفئة الثانية — الأزهر ودار العلوم — وافتتنت بالبلاغة العربية القديمة ، وفهمتْ أن القصة القصيرة وسيلة لإظهار البراعة فى التعبير الفصيح بأسلوب جديد ، بينما للقصة القصيرة أسلوبها الخاص البليغ أيضاً ، لكن العناية الأولى لكاتب القصة القصيرة هى الأسلوب الذى يخدم أغراض قصته ، ويحرك بواطنها ، والذى يظهر جمال اتصال الكلمات والعواطف بينها ، أما البلاغة المستقلة التى تفرض على أسلوب القصة ، فقد تكون جميلة ، وقد تصنع قصة جميلة ، لكنك تشعر دائما بأنها أثقال تئن بها القصة وتتألم ، والغريب أن هذا الفارق مازال ممتداً حتى اليوم ، ولاأريد الدخول فى حرج بذكر أسماء لممثل النوع الثانى من الإنتاج القصصى .

ولقد كانت النزعة الإصلاحية هى نزعة المدرسة الحديثة بعد الثورة . لم نتحول فى أول الأمر إلى شيوعيين أو اشتراكيين ، وإنما إصلاحيين ، نريد أن نشعر أن نهضة قد عمت المجتمع وأن انبعاثاً حقيقياً يولد ، كنا نهدف إلى الإصلاح . فمال كثير منا إلى الوعظ والإرشاد ، وشعبنا وله بهما . لم أر شعباً يجلس لتصب عليه النصائح والإرشاد كالشعب المصرى ، الشعر العربى القديم كله مواعظ وإرشاد أيضا . نجد هذه النزعة الإصلاحية بوضوح فى مؤلفات محمود طاهر لاشين ، فقصة ضد تعدد الزوجات ، وقصة أخرى تحارب الطلاق ، وهذا شىء يضايقنى . فالنزعة الإصلاحية وقفت كأنها عثرات أمام تقدم القصة القصيرة ، ولكنى ألتمس لهم عذراً ، فبرغم هذه العوائق ندهش إذ نجد أمثلة من القصة القصيرة فى هذا الوقت ، تدل على أن كاتبها ملم تمام الإلمام بأصول القصة القصيرة ، فى أى زمان ومكان وصلت فيه إلى القمة . ولقد ضربت مثالاً على ذلك بقصة « القرية » لمحمود طاهر لاشين فى كتابى « فن القصة المصرية » .

هناك أيضاً نزعة الاقتباس التى سيطرت على مختلف الفنون فى ذلك الوقت . رأينا المسرح مترجماً أو مقتبساً . وأدركنا هذا فى القصة القصيرة عند محمد تيمور ومحمود طاهر لاشين . هل كان التلهف على النشر سبباً فى تعثر الإنتاج بهذا النحو ؟ ورغم هذه العثرات لم يقف تقدم القصة القصيرة .

يفهم من كلامى السابق . أن الأدب الغربى هو مصدرنا . ولحسن الحظ وجد أمامنا مثالان بديعان لأساتذة فن القصة القصيرة . احدهما فرنسى هو جان دى موباسان والآخر روسى هو تشيكوف . ثم جاءنا ثالث إنجليزى هو سومرست موم الذى أفهمنا شيئاً من التكنيك وصنعة القصة . نحن ندين بفضل كبير جداً للأولين موباسان الفرنسى فى الأربعة أسطر الأولى من قصته يهيىء لك فوراً الجو الذى دارت فيه الأحداث . ويهيىء فورزاً الشخصيات . إن المدخل لديه من أعجب مايكون . بلا مقدمات يضع القارىء مباشرة فى قلب الحدث .

٢ — المسألة تتوقف على الكاتب نفسه . أحسست منذ البداية أن نفسى غير طويل . وأننى أريد التقاط بعضاً من الجزئيات والتركيز عليها . وميلى الشديد إلى التأمل والوصف . كما أننى أضيق ذرعاً بالحدوتة والسرد . ميل غريزى ومقدار استعدادى هما اللذان دفعانى إلى اتخاذ شكل القصة القصيرة . مع التطور واهتمامى بإيقاع اللغة لجأت إلى أن تكون القصة القصيرة تسودها روح شعرية . وهذه الروح تبدو فى القصة القصيرة أكثر من الرواية . والمسألة ليست شكلا فقط . بل هى تداخل شديد للغاية بين الموضوع والشكل والحركة . مثل هذه الأشياء تجذبنى إلى الموضوعات . ثم الحنين والرثاء إلى بعض الشخصيات الضائعة فى خضم الحياة والوقوف عندها ووصف حياتها .

٣ — فى أول الأمر لم أقرأ شيئا عن أصول هذا الفن القصصى . لكن عندما تقدمت قليلاً . وكأى انسان يحترم نفسه . قرأت . لكنى لم أقرأ نظريات الجامعة . ولى فى هذا الموضوع حديث كبير لاأريد الخوض فيه الآن . قرات مايقوله الكتاب المبدعون عن أعمالهم . وشرحهم كيف يعملون . وماهى العوائق التى وقفت أمامهم . وأخذت مثلا رائعا من باسترناك . وهو يصف نفسه ذات ليلة مقمرة . وحيدا يكتب شعرا . يعجب به أيما إعجاب . رنينه وموسيقاه . فإذا أصبح الصباح . أعاد قراءة ماكتب . لم يجد فيه بريق الليل وومضته . هذا عندى درس أغنى من أية نظرية فكرية فى أدب القصة . ولذلك أنصح الكتّاب الشبان . حذار أن تفتح فمك وأنت تكتب . اقفله تماما . مهمتك هى المعنى وتحديده .

٤ — أظن أنى عبرت عن هذا فيما سبق . والمؤكد أن الحالة النفسية وطبيعة الموضوع عاملان متداخلان . وأهمية النشر لها دور كبير . بالنسبة لى كنت أقيم فى منفلوط . وكنت أرسل إنتاجى بالبريد فينشر . نشرت لى مجلة « الأستاذ » وجريدة « البلاغة » و« كوكب الشرق » . البوسطجى بعثت بها إلى الأستاذ سلامة موسى فنشرها . كان النشر ميسورا وقتها .

٥ — المتعة الجمالية والإحساس الفنى . هذا هو المهم عندى . كيف نتصل بالناس . كيف نتصل بالعالم الخارجى . وما الوسيلة التى يمكن بها إحداث هذا الاتصال . الإحساس بالإنسان الجمالى . إيقاظ الشعور بالوجود الإنسانى . بمأساة الوجود الإنسانى . ويجب أن يكون هناك إمتاع لا تسلية . كأن نحس بنشوة غريبة جدا وبنوع من الإحساس الجمالى . بعث . يكون بمثابة وسيلة الاتصال بيننا وبين الأشياء . هذا هو غرضى .

وأنا عضو منتسب فى ناد . ليس عضوا عاملا . لأننى فى زمرة معينة تولت هذه المهمة . أريد أن انتمى إليها . وأن ترضى عنى . وأريد ألا تمر على القارىء الأشياء الدقيقة . التى أعلم علم اليقين أنها تمر عليه . لأنى أخاطبه . وأخاطب إحساسه الأرق من إحساس القارىء العادى . لكنى لاأتكلم فى فضاء مع ارتباطى بالكتّاب المبدعين . أريد أيضا الوصول إلى القارىء العادى . فيجب أن أحس به وأن

أكون قد فهمته حق الفهم . وإلا فكيف أتحدث عن هذا الشخص وعن ظروفه وأحواله وكيف أعالجه . بعد ذلك أدخل إلى ناديه . والرجل العادى هو الإنسان أى إنسان .

٦ ـ مررت بمرحلتين . المرحلة الأولى كنت أكتب القصة فيها دفعة واحدة . ثم أنقحها بعد ذلك . ثم انتهيت إلى أننى لاأتحرك من جملة إلى جملة أخرى . حتى استوثق من أن هذا هو النص النهائى لهذه الجملة . لا أدرى أيهما أفضل . على كل حال فإن الصورة النهائية التى استقرت فى قلبى وفى ذهنى واحدة . وأتحمل عناء شديدا فى معالجة النص الذى أكتبه . بشق الأنفس وبجهد عصيب . مع العلم بأن الشرط الذى أخذته على نفسى هو أن يبدو ما أكتبه وكأنه شىء سهل . إنه الوصول إلى السهل عن الطريق الوعر .

٧ ـ يشوقنى أن أقرب بين كتابة القصة والسيناريو . وهو التمهيد للحدث . فى السينما مثلا . نرى قاتلا يريد أن يقتل بآلة حادة . نجد المخرج قبل الوصول إلى مشهد تنفيذ الجريمة . يجعلنا نشاهد هذه الآلة الحادة فى مكان ما . كأن يتناولها القاتل فى مشهد سابق . لمحة تمهد للحدث . وفى إحدى قصصى فتاة سوف تواجه أزمة شديدة ذات حساسية . ولكى أظهر طبيعة هذه الفتاة قبل أن أصل إلى هذا الموقف . قدمت موقفا ثانويا . لأبرهن به على إصابة هذه الفتاة بهذه الحساسية . يجب أن يكون هناك تمهيد أو إشارات تمهيدية كنوع من التوجيه أسميه بالصنعة . ولافن بلا صنعة , وعلى الكاتب أن يدرك هذا ويتحرر منه فى الوقت نفسه . وأكتفى بهذا المثال .

٨ ـ لاعلاقة لى مطلقا بالأوضاع الاجتماعية المعاصرة . علاقتى بالإنسان أينما كان . إنسان له عقل وإحساس ومشاكل عاطفية . والذى أهتم به هو قدر الإنسان حتى إلى النظرة الكونية الميتافيزيقية . والإجابة عن السؤال الخالد من أنا ؟ ومن أين أتيت ؟ وعلاقتى بالله وبالقدر . هذه هى المأساة التى تشغلنى دائما .

أتصور ان هذا يعطى لقصصى عنصر الاستمرار . وعندما تختلف الأوضاع الاجتماعية وتنتهى يبقى النص صالحا كمرجع . كيف يطلب منى معرفة تاريخ الطبقة الوسطى فى مصر من سنة ١٩١٩ حتى الآن دون قراءة نجيب محفوظ . ومع ذلك فلقد تغيرت الأوضاع الاجتماعية وظلت أعمال نجيب محفوظ باقية .

ولايوجد شك فى أن ارتباط الأدب بالقضية الاجتماعية المباشرة يقلل من قيمته على المدى الطويل .

٩ ـ تشغلنى الشخصية فى القصة القصيرة . فأنا أكره الحدث . أما مدخلى إليها فهو موقف إنسانى يحتاج إلى التامل . إلى وصفه . من خلال الوصف فقط أريد الوصول إلى الأشياء . أزعم أن كل أعمالى وقفت فيها طويلا على وصف الأشياء . كما تقول مدارس الشيئية .

١٠ ـ أترك الزمان والمكان بلا تعيين . فأنا لاأكتب دراسات اجتماعية .

١١ ـ سردت فيما سبق بعضاً من تطور القصة القصيرة . ومن التطور الذى صادفنا هجوم فرويد علينا ـ فى وقت من الأوقات خضعنا لهذا الهجوم . وكان هذا الموضوع محببا إلى لأنى كما قلت آسى لقدر الإنسان . خاصة إذا ولد مصابا بعقد نفسية لاذنب له فيها . وجدت نفسى منساقاً فى مرحلة من المراحل إلى التعبير عن العقد النفسية وأنا لاأنقل من نظريات فرويد . لكنها باقية فى ذهنى . أنا أزعم أن علم النفس لم يخدم فى قصص كما خدمته فى قصصى . وفى الوقت الذى قلب فيه تأثير فرويد كثيرا من الاتجاهات الأدبية فى أوربا . نجد أن الأدب المصرى الحديث لم يتأثر كما ينبغى .

ونتيجة التطور ؟ ! انقطاع عن الكتابة بشكل تام .

١٢ ـ هذا السؤال مهم جدا . كما قلت أنا متيم بالوصف والتأمل وقليل الصبر على الحادثة . فأى القوالب يخدمنى ؟ لقد خدمت قالباً أعتبره من أهم القوالب الأدبية . ويجب أن يستحق العناية والاهتمام . وهو ما أسميه باللوحة القصصية . بمعنى رسم صورة بالقلم لموقف أو لشخصية أو لحدث . دون ارتباط والتزام بقواعد القصة القصيرة . هذه اللوحة القصصية أقرب إلى القصة من المقال . وفيها أتحرر من الحدث . أحببت أدب المقال أنا وحسين فوزى بفضل اللوحة القصصية . بعد أن كان المقال وعظا وإرشادا . أغلب إنتاجى فى الفترة الأخيرة كان لوحات قصصية . ولقد قالها الأستاذ فتحى رضوان «الحمد لله أن يحيى حقى تحرر من قيود القصة القصيرة» .

إذن اللوحة القصصية هى القالب الذى اخترته بعد القصة القصيرة . وتعطى هذه اللوحة القصصية حرية بدون قيود .

١٣ ـ يجب أن أجيب على سؤال آخر هو : ما مستقبل الشاب المصرى المتعلم فى مصر الآن . أليس هذا الشاب المتعلم هو من سيكتب هذا الشكل الأدبى فى المستقبل . أنا حزين جدا عندما أرى مستوى التعليم . مستوى علم الشباب باللغة العربية . مستوى علمه باللغة الأجنبية . مستوى إحساسه بالجمال وبالتذوق الفنى . مقاومته الطحن الاجتماعى والأزمة الشديدة التى تحاصره وتحيط به فى كل الأنحاء . نحن فى أشد الحاجة إلى طاقات جبارة وفاعلة لتحطيم هذه القيود . كى تنطلق الكفاءات . هذا مايؤرقنى الآن ليلا ونهارا . إن مستوى القصة القصيرة مرتبط بالمستوى الثقافى بشكل عام . لاأتصور شابا لايقرأ . يجلس كالماشية وينفصل عن العالم الخارجى .

يوسف إدريس

١ ـ أريد أن أتحدث قبل الإجابة عن الأسئلة عن قضية هامة،هى قضية الأصالة وهى الإنجاز الهام الذى حققه جيلى . وإذا حاولنا مناقشة الازدهار الذى حدث فى الستينيات،نجد أنه يتمثل فى الاتجاه إلى الشعب . الاستيحاء منه والتوجّه اليه . وقد نجح بعضنا فى تحقيق هذه الغاية،أما البعض الآخر فلم يوفق . ولكن من المؤكد أن هذا الاتجاه قد بدأ منذ الخمسينيات فى مجال القصة القصيرة وامتدّ منه إلى المسرح والرواية . ولا يزال الكتاب الشبان يشقون طريقهم نحو العثور على أشكال تعبير مصرية أصيلة .

وإذا تحدثت عن تجربتى فى القصة القصيرة أقول إنها تجربة غير تقليدية . بل تجربة فريدة . لقد جرت العادة أن يقرأ الكاتب قبل أن يبدأ مرحلة الكتابة . لكننى أحسست أنى أحب القصة القصيرة حبا لا يفسره كم القصص التى قرأتها . ودفعنى هذا الإحساس الغريزى إلى كتابتها . كنت فى ذلك الوقت قد قرأت بعضا من قصص محمود تيمور ويوسف جوهر وغيرهما . لكن ما قرأته جعلنى أزداد يقينا أن ما أريد كتابته لابد أن يختلف . إذ لابد من أن تكون هناك طريقة مصرية . فاتجهت مباشرة إلى البحث داخل وداخل دائرة الأصدقاء والمعارف المحيطين بى . بمعنى أننى اتجهت إلى الكائن الحى وليس الكتب . ويقال إننى تأثرت بتشيكوف ،ولكن هذا التأثر جاء فى مرحلة لاحقة . كنت أريد العثور على حقيقتى أولا . على المرفأ الخاص بى الذى أبحر منه إلى عالم القصة القصيرة . كان الانفراد بالذات دافعه اكتشاف الخاصية المصرية التى تؤهلنى لكتابة قصة قصيرة مصرية . كما أتصورها أنا . وليس كما كانت قائمة . استغرقتنى فترة البحث والتأمل عامين . تأملت خلالها الناس وهم يمارسون حياتهم اليومية،محاولا استخلاص السمات الرئيسية للشخصية المصرية . وعندما تبلور إحساسى بما أريد كتابته بدأت بقصة عنوانها «أنشودة الغرباء» وقصصا أخرى نشرتها فى مجلة القصة . ولقد وجدت

تشجيعا من المجموعة الأدبية التى نشأت بينها . محمد يسرى أحمد . صلاح حافظ . حسن فؤاد وغيرهم . ورغم التشجيع نظرت إلى هذه المجموعة بحذر مخافة أن أفقد ذاتى بين أفرادها . ورغم ذلك كنت شديد الحرص على أن أقدم لهم شيئا جديدا . ومرت بى الأيام إلى أن كتبت «أرخص ليالى» ونشرت فى المصرى . وقد سبقتها قصص «نظرة» و «قبور» و «العنكبوت الأحمر» التى اعتبرتها بمثابة تمارين على الكتابة . وأستطيع أن أقول إننى بكتابة «أرخص ليالى» وضعت قدمى على أول الطريق وعثرت على المكونات التى أستطيع الانطلاق منها . أمضى فى رحلة الاستكشاف ثم أعود إلى المرفأ الخاص بى لأنطلق منه مرة أخرى . عند هذه النقطة من رحلى بدأت قراءة تشيكوف وجوركى . وحتى أكون صريحا وصادقا مع نفسى . أعترف أننى لم أنبهر بتشيكوف لأنه كاتب عميق لا يبهر من كان فى مثل سنى وقتها . بهرنى جوركى فى هذه المرحلة .

أما مصادرى الأخرى فأهمها القصص البوليسية التى لعبت دورا كبيرا فى حياتى . لأن الخط البوليسى هو الخط القصصى الصحيح ويتمثل فى عملية البحث والاكتشاف . إن كثيرا من القصص العلمى بوليسى لأنه عملية بحث واكتشاف الحل للغز ما . وإلى جانب القصص البوليسى تأثرت بألف ليلة وليلة . وعلمنى القصص الشعبى الجرأة فى تناول حقائق الحياة مباشرة دون تورية .

٢ ــ لقد بدأت مزودا بهذه الأسلحة . أسلحة الانتماء الشعبى . والقضية الشعبية . فأنا كاتب مؤمن بقضية الشعب . نشأت من قلب الحركة الوطنية متسمعا نبضها . وكنت من قيادات كلية الطب . وفى الوقت ذاته من القيادات الفكرية الشابة لهذا الجيل . وشعرت أن كتابة القصة القصيرة تجعلنى أكثر فاعلية فى خدمة قضية الشعب . ولو وجدت أننى أستطيع خدمة هذه القضية فى مجال آخر غير كتابة القصة لا تجهت إلى هذا المجال . لم أكن أريد بالضرورة أن أصبح كاتب قصة قصيرة . بل كان دافعى أن أصبح كاتبا شعبيا فحسب . وكان اتجاهى لكتابة القصة وسيلة لاكتشاف هذا الفن ودراسته . ولا زلت فى مرحلة الاكتشاف والدراسة حتى هذه اللحظة . وربما يكون الشكل الجديد الذى أكتبه الآن . وهو ليس قصة قصيرة بالضرورة ولكن له وظيفة القصة . أعنى مخاطبة وجدان الناس بهدف تعليم ذلك الوجدان وتثقيفه . قد يكون هذا الشكل هو الشكل المناسب الذى اهتديت إليه لتحقيق تلك الغاية . إن القصة القصيرة وسيلة من وسائل إيصال الحقائق . وهى وسيلة خالدة من وسائل المعرفة . والشىء الذى نعرفه من خلال القصة لا ينسى أبدا،إذ إنه نوع من المعرفة المؤصلة والموثقة . نوع من المعرفة النافذة المتصلة والمتشابكة بحقائق الكون . وخير الأمثلة نجدها فى القرآن،فعندما أراد الله أن يعلم النبى ليقوم بتعليم البشرية قال سبحانه «نحن نقص عليك أحسن القصص» . فالقصة إذن وسيلة تعليم وليس هذا عيبا . ولكن العيب أن نتصور أن القصة عبث . القصة وسيلة هامة للمعرفة تفوق فى رأيى وسائل المعرفة العقلية المجردة . والكاتب لابد أن يكون صاحب رؤية شاملة للكون،يقوم من خلالها بمهمة التعليم . وهذه الرؤية تتغير كل بضع سنين من حياته وتصبح أكثر عمقا واتساعا وإلماما بحقائق الوجود . وقد يصل الكاتب يوما . إذا كان فنانا أصيلا ومتطورا إلى اكتشاف ما يضيفه إلى تفسير الوجود البشرى .

إن القصة القصيرة أصعب شكل أدبى . وأسهل شكل أدبى فى آن واحد . إنه شكل سهل لابدّ أن يمارسه كل شخص ولو فى جانبه الشفوى . ولكنه فن صعب يحتاج إلى قدرة خارقة للأخذ بتلابيب لحظة نفسية خاطفة والتعبير عنها فى كلمات . لقد اخترع بيكاسو ذات مرة طريقة لرسم لوحة فوسفورية تختفى بعد دقيقة . هذه الدقيقة هى القصة القصيرة . هى اقتناص لحظة اكتشاف خارقة . أحيانا أكتشف لحظة موسيقية فأكتبها قصة . فى قصتى «المرتبة المقعرة» هناك عروسة . وامرأة تنظر إلى الشارع . ورجل يسأل عن الدنيا وهل تغيرت أم لا ؟ وحياة لا تتغير . أشياء لا يبدو بينها علاقة،وإيجاد علاقة بين هذه الأشياء فى لحظة هو القصة القصيرة . هذه اللحظة هى معادل لما نسميه الاكتشاف العلمى . وكما أن الاكتشاف العلمى صعب ومرهق كذلك صعب أن يقدم الفنان فى كل قصة يكتبها اكتشافاً جديدا .

ولذلك فهناك كتاب يكتبون قصة واحدة فحسب . وما يكتبونه بعدها تنويعات عليها تقتصر على تغير الأمكنة والحوادث وأسماء الشخصيات . وهناك كتاب آخرون لا يصلون أبدا إلى لحظة الكشف ولكنهم يمتازون بدأب واجتهاد يولد تراكما كميا يعطى فى النهاية كشفا عاما . أما أنا فالقصة القصيرة عندى لحظة كشف خارقة لما يمتعنى ويخيفنى فى نفس الوقت . لأن هذه اللحظة غاية فى الخطورة . تغيرنى وتغير القارىء .

إن هذه اللحظة أهم لحظات حياة الكاتب وأخطرها على الإطلاق . إنه يحشد نفسه ويهيها بالكامل لا ستقبال هذه اللحظة . فهى أشبه برسالة تحتاج إلى قدر هائل من الإخلاص والصدق والتفتح الكامل لاستقبالها ونقلها إلى القارىء . إن التحقق الكامل عندى يتمثل فى هذه اللحظة الفنية الكاشفة التى تفوق متعتها أى متعة أخرى فى الحياة .

٣ ــ لا لم أقرأ . إن ما أعرفه بالحس والسليقة والفطرة أجدى مما يمكن أن أقرأه فى هذا المجال . وإذا كان هناك من يتعلم النوتة الموسيقية لأن أذنه غير قادرة على حفظ لحن لمدة ساعتين فإن آذانى قادرة على حفظ لحن قصصى طوال أربع وعشرين ساعة . لست فى حاجة لتعلم النوتة القصصية ــ إذا صح التعبير ــ من مصادر خارجية .

٤ ــ ليس لسبب من هذه الأسباب . وإنما لأنى أستطيع بالقصة القصيرة أن أصغر بحرا فى قطرة ، وأن أمرر جملا من ثقب إبرة . أستطيع عمل معجزات بالقصة القصيرة . إننى كالحاوى الذى يملك حبلا طوله نصف متر ولكنه يستطيع أن يحوط به الكون الذى يريد . القصة القصيرة طريقى فى التفكير ووسيلتى لفهم نفسى والإطار الذى أرى العالم من خلاله . إنه الإطار الذى وجدنى ولم أجده .

٥ ــ أكتب كى يتمثلنى القارىء وهو يقرأ . لا أن أتمثله وأنا أكتب . ولا يكون فى ذهنى وقتها سوى الرؤية التى أراها . وأحدد مسؤليتى بنقل هذه الرؤية حتى تصل كاملة إلى القارىء . لذلك يغيب عن ذهنى أى عامل خارجى مثل النشر أو القراءة أو أية مكاسب أحصل عليها من وراء الكتابة . إن مهمتى تقتصر على تحقيق هذه الرؤية وأكون أشبه بمن يصنع حلمه بنفسه لذلك تستغرقه تماما حالة الحلم الذى يريد أن يقدمه فى أبهى صورة وأكملها .

لست أدرى مَنْ قارئى . لكنى أنا القارىء الأول ليوسف إدريس الكاتب . وهذا ما يهمنى ، وأقيس عليه . فإذا ما اهتزت مشاعر يوسف إدريس القارىء من عمل ليوسف إدريس الكاتب أدرك أن مشاعر القارىء لابدّ أن تهتز . هذا لا يعنى أنى أتساهل فى أحكامى،وإنما . على العكس . كثيرا ما أكون شديد القسوة فى حكمى .

٦ ــ الزمن عندى جلسة واحدة فحسب . طالت أم قصرت . فإذا ما جلست إلى نفس العمل مرة أخرى أكتب قصة مختلفة . فى كل مرة تتغير العوامل النفسية ويتغير التوهج العقلى نوعا وكيفا . لذلك لا أبيض قصصى . لو فعلتها لجاءت قصصا أخرى . إن القصة تخرج دفعة واحدة . كأنها جملة واحدة طويلة،ولحظة الخلق عندى تؤدى إلى لحظات خلق أخرى . إنها حالة توهج عقلى يسعى الفنان إلى استدعاء متعة وعذاب لهيبها ونورها .

٧ ــ ليس للقصة القصيرة أسرار حرفية . إننى إذا استخدمت تكنيكا واحدا مرتين أحس أننى قد انتهيت ككاتب . وفى كل مرة أصوغ جمل الحوار ــ على سبيل المثال ــ بطريقة جديدة . وأجد أن ممارسة هذه الحرفة تحتاج باستمرار إلى اختراع أدوات جديدة فى كل محاولة أزاولها . ولا يربط بين قصة وأخرى سوى (أنا) الكاتب . الأنا الثابت الوحيد ولذلك ليس لى لوازم فكرية معينة . كل قصة لى عالم مختلف . ويخطىء من يحاول أن يعقد مقارنة أو يجد تشابها بين عالم قصة وأخرى . صحيح أن عوالم قصصى يمكن أن تسلك فى إطار رؤية شاملة للوجود ولكنها تظل عوالم مستقلة . وصحيح أيضا أن لى لغتى الخاصة ولكن داخل مجرة هذه اللغة تنفرد كل قصة بلغتها المتميزة . وتختلف خصائص هذه اللغة باختلاف

المرحلة التى أمر بها.فاللغة التى أكتبها الآن تختلف عن اللغة التى كتبت بها «ارخص ليالى» على سبيل المثال. هذا هو تصورى، وعلى النقاد ـ إذا ما أرادوا ـ أن يكتشفوا ـ من خلال التحليل الأسلوبى ـ عما قد يكون هناك من خصائص ثابتة .

٨ ـ لو كتبت قصة ذات مغزى يغمرنى الغضب . فالقصة عندى وسيلة لخلق كون . وليس لخلق جنين . فإذا أمكن تلخيص كون برمته فى مغزى أصبح هذا الكون شديد التواضع والضآلة . كم أود كتابة قصص تعليمية مباشرة . إن قمة المجد أن يصبح الإنسان معلما . لكننى لست بمعلم . إننى أهب نفسى بالكامل فى القصة . فإذا كان لتلك النفس مغزى فليستخرجه النقاد أو القارىء . ولكن هذا لا ينفى وجود ما أسميه الدافع المباشر . قد يكون السبب الذى دفعنى إلى الكتابة سببا تافها . وقد تتناول القصة ذاتها قضية تفوق أهميتها السبب الذى استفزنى فى بداية الأمر . لكن هناك دائما سبباً مباشراً يكون بمثابة المحرك أو الدافع .

٩ ـ لا فرق بين الحدث والشخصية فالشخصية تخلق الحدث والحدث يخلق الشخصية .

١٠ ـ إن لى مفهوماً يخالف المفاهيم التقليدية لعملية الخلق الفنى . الإبداع عندى أشبه ما يكون بخلق الكون . سديم من الإحساس يتكون داخلى ثم يبدأ حركة هائلة الضخامة بطيئة الوقع، وتتخلق الأفكار من هذه الحركة السديمية للأحداث والشخصيات وتتشابك علاقاتها وتتحدد مساراتها . وبتوقف هذه الحركة تكون القصة قد تخلقت واكتملت فيما أسميه القصة ـ الكون ـ الحياة التى هى أعلى مراحل السديم .

١١ ـ لقد بدأت كتابة القصة القصيرة وعدد كُتّابها قليل جدا فى العالم العربى . والآن يزيد عددهم على المئات، وأنا فخور بهذا لأن القصة كادت أن تصبح فنا شعبيا يزاوله الناس بيسر وسهولة، وأتمنى أنْ يتضاعف هذا الرقم مرات ومرات . لقد مرت بى مرحلة عملت خلالها على خلق قصة مصرية قصيرة . وقد حدث . ثم اتجهت إلى تطوير هذا المفهوم وربطه بلغة العصر وقد حدث . وأخيرا أود أن يصل صوتنا إلى آذان العالم . ولابد أن يكون هدفنا فى المرحلة القادمة أن تحقق إضافة إلى التراث العالمى . فنحن نتحمل مسئولية أدبية كبرى تجاه العالم لأننا نعانى من مآسيه .

١٢ ـ هذا يعيدنا إلى الحديث عن الأنواع الأدبية والفصل بينها . ليس هناك فصل بين هذه الأنواع . قصتى «نيويورك ٨٠» على سبيل المثال . هل تعد مسرحية أم رواية أم قصة قصيرة؟ أنا لم أضع لها لافتة تحددها فى إطار نوع أدبى معين . والأمر متروك للقارىء . إن هذه القصة نموذج يدل مرة ثانية على عدم وجود فكرة مسبقة على عملية الخلق تحدده فى إطار بعينه .

١٣ ـ أرى أن الدراما التليفزيونية القصيرة ستحتل مكان القصة القصيرة فى المستقبل البعيد . لقد ارتبطت القصة القصيرة باختراع الطباعة وانتشار الصحافة ولقد أدى استخدام الكاميرا وسيلة للتعبير إلى نشأة الدراما التليفزيونية القصيرة، التى تقدم قصة تستغرق أقل من ساعة . وأتوقع أن يتحول قطاع من الفنون المكتوبة إلى الكتابة الأعمق، وهى الكتابة بالكاميرا أو التفكير من خلال الكاميرا. وأدعو كتّاب القصة القصيرة إلى ضرورة دراسة هذه الأساليب الفنية التى سيكون لها تأثير يتضاعف مع الوقت . هذا فيما يتعلق بالوسيلة فحسب . أما مواصفات الموهبة الخالقة للعمل الفنى فتظل ثابتة . وتظل الكاميرا عمياء مثلما يبقى القلم صامتا إلى أن ينطقها أو تنطقه يد فنان قدير متمكن .

يوسف القعيد

١ ـ على المستوى العالمى قرأت أنطون تشيكوف . وموباسان . وقصص همنجواى القصيرة . خاصة مجموعته الهامة «الفردوس المفقود» . وكانت المشكلة هى التخلص من التأثير الحاد والمرعب لهؤلاء الكتاب الثلاثة . وقد ظللت فترة من الوقت . أعود فيها بين الحين والآخر إلى هذه الأعمال لأعاود قراءتها من جديد . وهذا يحدث إلى الآن .

على المستوى المحلى قرأت يوسف إدريس . ويوسف الشارونى «فى أعماله الأولى» . وقرأت زكريا تامر .

تلك القراءات تمت كلها قبل أن أبدأ فى كتابة القصة القصيرة . وقد تم هذا متأخراً عن كتابتى الرواية ولكن قراءاتى لهم قد استمرت حتى بعد أن بدأت فى كتابة القصة القصيرة . وظلت مستمرة .

ومن الصعب على الإنسان أن يتخلص من هذا الأثر غير العادى . لقراءات هؤلاء الكتاب. ولكنى فى مرحلة متأخرة من قراءاتى السابقة على الكتابة التقيت بيحيى حقى .

وكان اللقاء بيحيى حقى سواء فى قصصه القصيرة أو قصصه الطويلة . يعنى إعادة النظر فى كل القراءات السابقة عليه . هناك طبعا العديد من الأعمال الأخرى . من القصة القصيرة التى قرأتها . لقد قرأت قصص شتاينبك القصيرة . ليرمنتوف . وغيرهم . وقرأت لكثيرين من الكتاب المصريين والعرب . ولكن الأسماء التى ذكرتها فى بداية الإجابة هى الأسماء التى لعبت دوراً فى تشكيل رؤيتى وفهمى لهذا الفن .

ومازلت حتى الآن أحرص على متابعة هذا الفن بشكل دقيق ومستمر . وفى بعض الأحيان أعود إلى الأعمال التى سبق أن لعبت دورا فى حبى لهذا الفن ..

٢ ـ لفت نظرى إلى هذا الفن أنه يستخدم نفس الأدوات المستخدمة فى كتابة الرواية وهى الفن الأول الذى أتعامل معه . أقصد القدرة على القص والحكى . وخلق عالم متكامل . أى محاولة تقديم فعل بشرى يتحرك إلى الأمام . من خلال نسق معين من الكلمات . ورغم هذه المشاركة الأولية فى الأداة المستخدمة . إلا أنهما يختلفان بعد ذلك فى كل شىء . إنها كالطريق الواحد الذى يتحول من نقطة معينة منه إلى طريقين متوازيين ولا يلتقيان أبدا بعد ذلك .

ولقد لفتنى إلى الاهتمام بالقصة القصيرة . أن فيها الكثير من الإمكانيات الفنية . التى ربما لا تكون موجودة فى الرواية .

شدنى هذا العالم المركز والمكثف . وهذا الشكل المتوتر والمشدود . الذى يختلف عن الرواية فى كل شىء أيضا . كانت بداخلى بعض الهموم . كنت أتصور أن القصة القصيرة أقرب إلى التعبير عنها منها إلى الرواية .

بل إننى فى بعض الأحيان كنت أتصور أن القصة القصيرة أقرب إلى منطق الحياة والواقع . فنحن لا نعيش الحياة اليومية كنهر متدفق ومستمر بصورة كاملة . بل العديد من الجزئيات واللحظات العابرة . التى قد لا تتواصل مع غيرها . سابقة عليها أو تالية لها . كنت أتصور أن كتابة القصة القصيرة ستصبح أكثر متعة من كتابة الرواية وأن وضع اليد على الموضوع كله والإحاطة بالعلم الذى أقدمه ستكون كاملة وأن الانتهاء من العذاب الذى لا يوصف خلال مراحل الكتابة المختلفة سيكون أقصر . لكنى اكتشفت بعد ذلك أن كل فن له صعوباته الخاصة به وأن

صعوبات كتابة القصة القصيرة فيها طابع التحدى ، من الصعب التغلب عليها فى كل مرة . وإذا كانت ضخامة الرواية وتشعبها وتعدد مستوياتها تجعلها متعبة . فإن تركيز القصة القصيرة ، وكثافتها وتقطيرها لجزئيات الحياة اليومية يبدو أكثر صعوبة ألف مرة من صعوبات الرواية .

أما تجاربى الأولى لكتابة القصة القصيرة . فقد بدأت بعد نشر روايتى الأولى «الحداد» . كان فى الأمر قدر من الإغراء . والرغبة فى محاولة التجريب .

قصتى الأولى رفض يحيى حقى نشرها فى مجلة المجلة . لأن الموقف الفكرى فيها أو الرؤية الأخلاقية كما قال هو ـ لا تتفق والموضوع العام ، لأن القصة كانت تمجد قاتلا . هكذا قرأها هو . وقد فكرت وقتها فى التوقف عند هذا الحد وفى الرواية متسع لى لكى أقول من خلالها ما لدى .. ولكن من يستطيع التوقف عن عناق شكل فنى بعد البدء فى السير فى د روبه . كان التوقف صعبا إن لم يكن مستحيلا . نشرت القصة الثانية والثالثة ، وهذا الشهر صدرت مجموعتى الثالثة «حكايات الزمن الجريح» (وقد صدر قبلها «طرح البحر» و «تجفيف الدموع») .

٣ ـ قرأت بعض الدراسات حول أصول القصة القصيرة كانت أولاها الدراسة القديمة للدكتور رشاد رشدى برغم المنحنى الخطير الذى دخله بعد ذلك ومواقفه المتأخرة أيضا ، ولكن دراسته تعد من الدراسات الهامة . هناك أيضا الكتب النقدية المبكرة ليحيى حقى ، مثل «فجر القصة المصرية» وكتابه «خطوات فى النقد» .

من الكتب الهامة عن القصة القصيرة دراسة فرانك أوكونور «الصوت المنفرد» وكتاب ليرميلوف عن تشيكوف ، فيه الكثير من الملاحظات عن القصة القصيرة وفنونها . كذلك المتابعات النقدية والدراسات الخاصة بالأدب الروائى والقصصى بشكل عام . وما كتبه المبدعون أنفسهم عن فن كتابة القصة خلال تجاربهم الذاتية .

وإن كنت أعتقد أن ما كتب عن أصول هذا الفن لم أفد منه بنفس القدر الذى أفدته من النصوص الأدبية نفسها . هذه فائدة لا توصف . وإن كانت الدراسات هى التى أخذتنى من طريق الاستفادة .

٤ ـ المشكلة فى الإجابة على هذا السؤال أننى أكتب الرواية إلى جانب القصة القصيرة . ولا يدفعنى إلى أحضان القصة القصيرة أنها سهلة النشر عن الرواية . ولا يعود الأمر إلى الحالة النفسية . ولكن الفيصل الذى يحسم القضية هو طبيعة الموضوعات . هناك بعض الموضوعات أشعر من البداية أنها أقرب إلى إيقاع القصة القصيرة وإلى شكلها الفنى . وأن هذه الموضوعات لا تصلح أبدا للمعالجة من خلال الشكل الروائى . فى بعض الأحيان يتطور الأمر خلال الكتابة . وتتحول القصة القصيرة إلى قصة طويلة . أو إلى رواية . وقد حدث أن كتبت قصة قصيرة هى «الحرب فى بر مصر» ثم عدت إلى نفس القصة . وكتبتها كرواية نشرت بنفس العنوان . وإن كان الموضوع مختلفا .. فى بعض الأحيان الأخرى أشعر أن القصة القصيرة مجرد رواية ملخصة أو مشروع لكتابة رواية فيما بعد مثل قصة «الشونة» .

وفى كل الأحوال فإن مايدفعنى إلى كتابة القصة القصيرة هو طبيعة الموضوع الذى يلح على . لأن بعض هذه الموضوعات لا تصلح إلا قصة قصيرة .

٥ ـ تهدف القصة القصيرة إلى شئ مثل الرواية ، مثل أى عمل فنى أمارسه . إن ما يحركنى هو نوع من القلق والتوتر وعدم التطابق مع هذا العالم . يبدأ الأمر لدى من إحساس بأن ثمة خللا فى هذا العالم . وأننى أتصدى لهذا الخلل من خلال الشكل الفنى الذى أتكلم من خلاله . أتصور أن العالم لو خلا من هذا الخلل الجوهرى فلن توجد لدى الرغبة فى الكتابة أبدا .

فى هذه الحالة ، فإن الهدف هو توصيل هذا الإحساس إلى القارئ . إننى أتمثل قارئا . ومحاولة العثور على هذا القارئ تعد من همومى الأساسية . ولى الكثير من الأعمال التى تعبر عن همى بسبب هروب هذا القارئ الذى تسرقه منا كل يوم أجهزة الإعلام التى تعتمد على التلقى السلبى . أتمنى أن يكون القارئ الخاص بى ، الذى يقرأ أعمالى ، هو نفس الإنسان الذى أكتب عنه ، نفس الإنسان الذى أحاول أن أكون صوته الخاص ، أتكلم بلسانه الصامت ، وأعبر عن عمق المأساة اليومية التى يتعرض لها . أتمنى لو أن هذا الإنسان كان قارئاً . ولكن هذا لم يحدث وقارئى من المثقفين سكان المدن أبناء الطبقة الوسطى تلك الفئة المستريحة ماليا والتى لا تعانى ، وتمارس القراءة كنوع من الترف اليومى بعد الانتهاء من المشاكل اليومية .

ربما كنت متشائما . وذلك جزء من طبيعتى الراهنة فعلا . وقد توجد بعض الاستثناءات لهذا الوضع . قد تكون هناك فئات من الذين أكتب عنهم تقرأ لى . ولكن خطوط الاتصال غير قائمة بينى وبينهم . وتلك مشكلة المشاكل .

٦ ـ هذا المدى الزمنى غير محدد . هناك قصة تستغرق شهورا وقصة أخرى أدون فكرتها ثم أعود إليها بعد فترة من الوقت . إن فترة الإعداد النفسى الداخلى والتهيؤ هى التى تستغرق أكبر فترة من الزمان . وعندما تبدأ لحظة الكتابة تكون معظم المشاكل قد حلت تقريبا .

هناك العديد من الصعوبات فى الكتابة.وهذه الصعوبات تتركز فى فترة التحضير والاستعداد النفسى من أجل مواجهة لحظة البدء . بعد البدء تكون هناك مشاكل الصياغة اللغوية وكيف تعبر هذه الكلمات عن خبرة حقيقية تطابق الواقع الذى أكتب عنه . كثيرا ما تحدث حالة من التعديل والتبديل فى الكلمات . ولكن لابد أن تمر فترة من الوقت . حتى تأتى الكتابة الأخيرة . وخلال هذه الفترات يكون هناك العديد من المتاعب .

٧ ـ كل عمل فنى جديد . يعد إضافة فنية وحرفية ، إلى ما سبقه . أنطلق منه وأنا أشعر أننى أكثر إلماما وإدراكا لهذا الفن . أول المشاكل التى حاولت حلها من خلال العمل اليومى وممارسة الكتابة المستمرة كانت مشكلة الحوار فى القصة . وقد استخلصت لنفسى بعض العناصر الحرفية ، مثل محاولة كتابة لغة تقف فى منتصف المسافة بين العامية والفصحى . وهى الكلمات التى تكتب بنفس أحرف الفصحى ، وقواعدها النحوية المتعارف عليها ولكنها يمكن أن تنطق بالعامية . كما أنها لا تكلف القارىء العربى أى جهد أو عناء فى التعامل معها .

هناك بعض العناصر الحرفية فى النص ، مثل الاعتماد على الحدوتة الشعبية . والحكى الشعبى وتطعيم الحكاية الشعبية بالعديد من الأمثال الشعبية المتعارف عليها فى حياة الناس العادية . من العناصر الحرفية التى استفدتها أن كل عمل فنى جديد يجب أن يكون مغامرة فى الشكل ، أتوصل من خلالها إلى الجديد ، ليس بصورة نظرية ولكن من خلال الممارسة .

استفدت بعض العناصر الحرفية . فقد لاحظت أن معظم القصص الأولى لى تتحرك طوليا فى الزمان . وتقدم ماضى الشخصيات كله وفى العادة فهى تقدم ملخصا لتاريخ الشخصية الماضى ، وهذا يؤثر على حركة الحدث فى القصة وكذلك اتجاهه ، مع أن تكثيف القصة فى لحظة واحدة ، وتعميق هذه اللحظة أفضل من التحرك الطولى فى الزمان . ففى الوقت الذى تعتمد فيه الرواية على التحرك الطولى تعتمد القصة القصيرة على التحرك العرضى بقصد التكثيف والتعميق .

٨ ـ أدبى كله متهم باستجابته إلى الهم الاجتماعى المعاصر . وهذا الاتهام سبب سعادة لى ، وأبناء جيلى يتهموننى بذلك . وفى عدد الرواية الماضى ، فإن جمال الغيطانى ، عندما طلب أن يمنح فرصة توجيه سؤال لى ، مع أننا جئنا لكى نسأل جميعا ، كان سؤاله : عن أن أدبى يتحول إلى فن ملصقات الشوارع . وعندما أجبت كنت سعيدا . ولكن سعادتى تبخرت لأن ما قلته لم ينشر رغم كافة ادعاءات العلمية والحياد .

إن الهم الاجتماعى له ثقل ضاغط على كافة حواسى . وأحاول مواكبة الحدث الاجتماعى فى إنتاجى الأدبى . من باب مواجهة اللحظة وليس فقط التعبير عنها . أو التأريخ لها . ومع هذا أحافظ قدر الإمكان على المقومات الجمالية للعمل الفنى الذى أكتب من خلاله .

لى اهتمام كبير بالواقع الاجتماعى . والمغزى الاجتماعى من همومى الخاصة ، وقد وجد البعض فى ذلك فرصة للهجوم على أعمالى الأدبية ولهم العذر . لأنهم جميعا هربوا من المواجهة ، تحت أعذار : التأصيل ، والبعد بالفن عن المباشرة ورفع الشعارات . وفى تصورى أن المعادلة الصعبة هى تحقيق ذلك التوازن الفريد بين العناصر الفنية فى العمل الفنى ومواجهة الهم الاجتماعى فى نفس الوقت .

٩ ـ يختلف الأمر حسب العمل الفنى . بعض الأعمال يحركها بداخلى حدث . فيكون هو الهدف الأساسى . الذى يدور من حوله الاهتمام ، وبعضها الآخر يكون المحرك هو الشخصية أولا وأخيرا . لا توجد قاعدة ثابتة نهائية لدى . وفى تصورى أن الفن لا تحكمه قواعد نهائية . ولا أحكام أخيرة وأنه يخضع فى البداية وفى النهاية لطبيعة ونوعية وموضوع العمل . أما الأحكام النهائية فلا وجود لها أبدا .

١٠ ـ يهمنى جدا تحديد بعدى الزمان والمكان ، من ناحية المكان كل قصصى تدور فى الريف وبالتحديد فى قريتى الضهرية والقرى المحيطة بها . والزمان هو الزمن المعاصر لى . وتوجد لدى رغبة تصل إلى حد الشغف الخاص أن أحدد بصورة صارمة الزمان والمكان . وأنا لا أترك ذلك للصدفة ، أو الاجتهاد الخاص من قبل القارئ ، ولكن أحدده بكل وضوح تام .

١١ ـ من الصعب الإجابة على هذا السؤال بالتحديد . مراحل التطور قد يعرفها أفضل منى وبصورة أكثر نضجا ناقد أدبى . أما أنا فقد لا أصلح لذلك . لأن الفنان عندما يبدأ الكتابة ، يكون هدفه المشاركة فى تغيير العالم من خلال النوع الأدبى الذى يكتبه . ويتصور الإنسان فى النهاية أنه غير هذا العالم فعلا ، وأنه تطور بهذا الفن وترك بصمات واضحة على هذا الفن . لذلك لا أعد نفسى شاهدا عادلا على ما قدمته ، وربما يكون هناك وفى جيل قادم من يصلح للقيام بهذه المهمة ، فكما أن هناك فسادا للأمكنة وفسادا للأزمنة وفسادا للحضارات هناك فساد للأجيال وأنا أعاصر جيلا فاسدا من النقاد ، أوجيلا أصابته حالة من الفساد

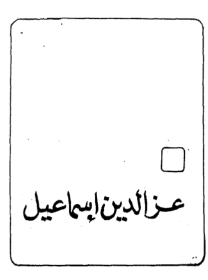
١٢ ـ لم أنصرف عن فن القصة القصيرة وإن كنت أكتبه إلى جانب الرواية . ولا بد من الاعتراف ، أننى أكثر ميلا إلى الرواية ، وأن استمرارى فيها ومن خلالها مسألة مضمونة أكثر من القصة القصيرة . إن كان هناك أمر مؤكد فهو أننى لن أهجر فن القصة القصيرة مستقبلا أبدا .

١٣ ـ لا أتحدث عن مستقبل القصة ، وحدها . ولكن عن مستقبل الكلمة المكتوبة عموما . أنظر إلى هذه الكلمة على أنها بدون مستقبل وأنها مهددة من عصر الإعلام الذى نعيشه الآن . إن القراءة . اختيار وموقف لا يقدم عليه الكثيرون . والقراءة اختيار هام وله تبعات كثيرة . لهذا يتحول الكثيرون عن القراءة إلى التعامل مع المادة الإعلامية التى تقدم . وفى بعض الأحيان أتصور أن الذين يقرأون هم من يكتبون ، فإن الكلمة المكتوبة لم تخرج بعد من دائرة الذين يتعاملون معها . قد يكون هناك قراء آخرون .. وهذا يسعدنى جدا . ولكن أين هم ؟ !


مكتبة
مدبولى
ميدان طلعت حرب - القاهرة ت ٧٥٦٤٢١
تقدم
أكبر عرض للكتب
العربية والأجنبية
وكتب الأطفال
وشرائط الكاسيت
لتعليم اللغات
مرحبا بكم فى مكتبة مدبولى
روائع
المسرحيات
العربية والعالمية
شرائط فيديو كاسيت
أفلام عربية وأجنبية

قراءة في :

وضعية القصة القصيرة من خلال تصورات كتابها



عز الدين إسماعيل

١ ـ يعتقد كثيرون أن وظيفة النقد الأدبي الأساسية هي متابعة النتاج الأدبي في أجناسه المختلفة ، لكي يقول كلمته في كل عمل أدبي يستدعي الاهتمام به . وهذا الاعتقاد صحيح ، ولكن في الحدود الضيقة للغاية لمفهوم النظرية النقدية . ذلك أن النتاج الأدبي لشعب من الشعوب في حقبة من الحقب ليس نتاج آحاد متفرقين كما لو كانوا جزرا متناثرة في محيط ، وليس كذلك مجموع ما أنتجه هؤلاء الآحاد . إن كل عازف يوقع على آلته الخاصة صوتا خاصا . ولكن «السيمفونية» شيء آخر يجاوز مجموع هذه الأصوات . كذلك الحال في النتاج الأدبي ، فالعمل الأدبي المفرد إن هو إلا صوت في معزوفة كاتب ، والكاتب ـ بمعزوفته ـ ليس إلا صوتا في سيمفونية الإبداع الأدبي في حقبة من الحقب . ولكن هذه السيمفونية لا تتشكل من مجرد اجتماع هذه الأصوات في إطارها ، بل من مجموعة العلاقات التي تنشأ بينها ، حيث تتوازى أحيانا ، وتتقاطع أحيانا ، وتتعارض في بعض الأحايين ، دون أن تتراتب في توازيها وتقاطعها وتعارضها . ومهمة النقد الأدبي ـ في المنظور الموسع للنظرية النقدية ـ هي أن يرصد هذه العلاقات لكي يستخلص المغزى الكلي لهذا الضرب من النشاط . وإذا كنا نسلم بأن النتاج الأدبي لشعب من الشعوب في حقبة من الحقب يمثل منظور هذا الشعب ، أو رؤيته الكونية ، أو موقعه الحضاري ، فإن استخلاص هذا المنظور أو هذه الرؤية ، وتحديد هذا الموقع ، لا يمكن تحقيقها إلا من خلال رصد مجموعة «الأصوات» المنتجة للأدب في علاقاتها المتوازية والمتقاطعة والمتعارضة ، وإدراك المغزى الكلي لحركتها في الزمن . وهذه هي وظيفة النقد في إطارها الأوسع . وعلى أساس من هذا المفهوم تنطلق هذه الدراسة .

٢ ـ ومن اللازم ـ منذ البداية ـ أن نوضح أمرين مهمين : أولهما يتعلق بالجانب الإجرائي والآخر يتعلق بالهدف . فمن الناحية الإجرائية لا تقوم هذه الدراسة على كشف العلاقات المختلفة بين عناصر الإبداع الأدبي في أجناسه المختلفة في الآونة الراهنة ، بل لا تتصل أدنى اتصال بالنتاج الأدبي نفسه . وإنما تقوم هذه الدراسة على أساس من مجموعة «الشهادات» التي أدلى بها عدد من كتاب نوع أدبي بعينه هو القصة القصيرة ، يمثلون الأجيال التي تتعاصر في زمننا الراهن ، كما يمثلون ـ في تشكيل آخر ـ شتى الاتجاهات . أما الهدف فهو تمثل التصور الكلي الذي تلتقي في إطاره هذه الأجيال المختلفة والاتجاهات المختلفة وتفترق . وسيكون من المسلم به ـ من جانب هذه الدراسة ـ أن هذه الشهادات هي خلاصة تجارب أصحابها ، أي أنها الصورة المستخلصة من الممارسة الإبداعية لكل كاتب على حدة ، وأنها تعبر ـ في صدق ـ عن تصور كل منهم لذلك اللون من النشاط الإبداعي الذي يبذله ـ أي في مجال القصة القصيرة ـ إجمالا وتفصيلا .

ومن اللازم ـ كذلك ـ أن نوضح وضعية هذه المجموعة من الشهادات التي تتخذها الدراسة مادة لها . فنحن مع هذه الشهادات بإزاء ثابت واحد ومجموعة من المتغيرات . أما الثابت فهو مجموعة الأسئلة التي طرحت ، وأما المتغيرات فهي إجابات الكتاب أنفسهم . وقد كان من الممكن أن يترك الأمر منذ البداية لكل كاتب في أن يختار الإطار أو الكيفية التي يعرض من خلالها تصوراته لفن القصة القصيرة ، مستخلصة من تجاربه ، ولكن دراسة هذه الشهادات ـ عند ذلك ـ لم تكن لتكون مجدية ، فضلا عن صعوبتها . وتأتي الصعوبة من أنها لن ترتبط بإطار مرجعي موحد ، يلتزم به كل الكتاب . وعند ذلك ، ولأن كل كاتب سيكتب ما يعن له ويفوته كثير مما يعن لغيره الحديث عنه ، يصبح من الصعب إجراء دراسة هذه الكتابات تنطلق في اطمئنان من المنطلق الذي حددناه في المدخل . ومن ثم تبرز أهمية الأسئلة التي طرحت على الكتاب (باستثناء كاتب واحد هو عبد الرحمن الربيعي) في أنها أتاحت لهم جميعا أرضا مشتركة ، أو مسارا موحدا ، يمشي فيه كل منهم ـ مع ذلك ـ مشيته الخاصة ، يتيه تيها أو يتواضع ، يسرع الخطو أو يبطئ ، يفصل أو يوجز ، يحلق أو يغوص . وبهذه الطريقة لم يمنح كاتب مزية على آخر . ولأنهم جميعا قد ارتبطوا ـ بهذه الطريقة ـ بإطار مرجعي واحد ومحدد ، فإنهم بذلك قد يسروا إجراء هذه الدراسة التي تستهدف رصد المغزى الأخير لنشاطهم الإبداعي في مجال القصة القصيرة ، وتجريد الصيغة الحضارية لتصورهم لهذا الفن الأدبي .

وأخيرا فإنه من الواضح أن مجموعة الأسئلة التي طرحت على الكتاب قد أعدت بطريقة تسمح للكاتب ـ حين يجيب عنها جميعا ـ بأن يشرح علاقته بالقصة في امتدادها الزمني ، ابتداء من مرحلة ما قبل إقدامه على كتابتها حتى تصوره لمستقبلها . وفي الوقت نفسه تدخل به بعض الأسئلة في دائرة القصة القصيرة في ذاتها ، أي في كينونتها الموضوعية والفنية .

وفي ضوء هذه الحقيقة يمكننا أن نقسم الأسئلة إلى مجموعتين أساسيتين : الأولى هي مجموعة الأسئلة المتصلة بعلاقة الكاتب بالقصة القصيرة في امتدادها الزمني ، والأخرى هي مجموعة الأسئلة المتعلقة بوضعية القصة القصيرة ذاتها . وفي هذه الحالة

يخلص إلينا في المجموعة الأولى ستة أسئلة ، تضم الأسئلة الثلاثة الأولى ، مع تعديل في ترتيبها ، بحيث يصبح الأول فالثالث فالثاني ، كما تضم الأسئلة الثلاثة الأخيرة بترتيبها المذكور . أما المجموعة الثانية فتضم سبعة أسئلة ، تبدأ بالرابع وتنتهي بالعاشر ، ولكن النسق الموضوعي ـ من منظور الدراسة ـ يجعل ترتيبها كالآتي : الرابع فالتاسع فالعاشر فالسادس فالسابع فالخامس فالثامن ؛ وهو الترتيب الذي يواكب عملية الكتابة ، منذ اختيار الشكل حتى الانتهاء من تحقيقه ، بناء ومغزى .

٣ ـ ولنشرع الآن في استقراء المجموعة الأولى من الأسئلة ، أو ـ بالأحرى ـ الإجابة عنها .

وتبدأ هذه المجموعة بمحاولة لتقصي القراءات القصصية التي سبقت دخول الكتاب إلى عالم كتابتها ، أو ما يمكن أن نسميه مصادر ثقافتهم القصصية ، التي كان لها دور في اهتمامهم بفن القصة بعامة . وإبداعهم ـ فيما بعد ـ على كتابة القصة القصيرة . ويتداخل ـ على نحو ما ـ مع هذا اللون من القراءة لون آخر يطرحه السؤال الثالث . يتعلق بالثقافة النظرية المتصلة بأصول هذا الفن الأدبي وقضاياه . وتحليل إجابات الكتاب في هذا الصدد ينتهي بنا إلى مجموعة من الحقائق .

فيما يتصل بمادة القراءة القصصية يمكننا أن نحددها في مصدرين ، أحدهما أجنبي والآخر عربي .

أما المصدر الأجنبي فموزع بين الأعمال القصصية التي تحمل ـ في العرف الأدبي السائد ـ قيمة فنية عالية ، والأعمال ذات الطابع الاستهلاكي . والأعمال الأولى هي نتاج كتاب مرموقين وذائعي الصيت عالميا . ينتمون إلى المدارس القصصية الأربع ، الروسية والفرنسية والإنجليزية والأمريكية . بل ربما كانوا أقطابها البارزين في زمانهم . فإذا وقفنا عند أكثر الأسماء ترددا في إجابات الكتاب وجدناها على النحو التالي : «تشيكوف» ، «وموباسان» ، «وسومرست موم» ، «وهمنجواي» . قد تظهر من الكتاب الروس أسماء «جوركي» ، «وتورجنيف» ، «وتولستوي» ، «وديستويفسكي» ، وقد يظهر من الفرنسيين «فكتور هيجو» ، ومن الإنجليز «توماس هاردي» ، «وجيمس جويس» ، وغيرهما ، كما يظهر من الأمريكيين «اشتاينبك» ، ولكن يظل الكتاب الأربعة الأوائل تتردد أسماؤهم أكثر من غيرهم . ومن الواضح أن كل واحد منهم يمثل رأس مدرسة مستقلة أو اتجاه مغاير . ومع ذلك كان الإقبال على قراءتهم يفوق الإقبال على قراءة غيرهم . هل يعزى هذا إلى أن المترجمين اهتموا بهم أكثر من اهتمامهم بغيرهم ؟ هذا احتمال ، وإن كان هو نفسه يحتاج إلى تعليل . وهناك احتمال آخر ، ربما كان أرجح ، وهو أن كتابات هؤلاء الأربعة قد جذبت إليها الجيل الأول من كتابنا ، ثم أصبحت هذه الكتابات من خلالهم بمثابة قاعدة القراءة الكلاسيكية ، التي ينصح بها كل جيل الجيل التالي له ، أو يقبل عليها كل جيل ـ دون نصيحة ـ بوصفها المادة التأسيسية التي خرجت الأجيال السابقة .

وينفرد عدد ضئيل من الكتاب بالإشارة إلى قراءات متفرقة في المدرسة الألمانية ، أو قراءة لبيراندلو من المدرسة الإيطالية ، وقد ينفرد كاتب بالإشارة إلى اسم أو عدد من الأسماء ، والأمر في هذا راجع إلى رغبة بعضهم في الإفاضة في ذكر قراءاته ، سواء منها ما سبق كتابته للقصة القصيرة أو واكبها . على أن هذه القراءات المتفردة تعد مؤشرات ثانوية بالقياس إلى قراءة أولئك الأربعة الكبار .

أما الأعمال القصصية ذات الطابع الاستهلاكي فقد أشار بعض الكتاب إلى قراءتهم لروايات الجيب ، كما ذكروا «أرسين لوبين» ، «وشرلوك هولمز» ، أو ما سماه يوسف إدريس إجمالا بالقصص البوليسية .

وهكذا جمعت قراءة الكتاب للقصص المترجم بين ضربين من النتاج القصصي ، أحدهما يتميز ـ من منظور تاريخ الأدب العالمي ـ بقيمة أدبية عالية ، والآخر يغلب عليه طابع التسلية والاستهلاك اليومي .

وأما المصدر القصصي العربي في قراءات كتابنا فينشعب إلى شعبتين . الشعبة الأولى منها تضم التراث القصصي الشعبي ، وفي مقدمته «ألف ليلة وليلة» ، والسير الشعبية ، كسيرة عنترة ، والسيرة الهلالية ، وسيرة الظاهر بيبرس .. بالإضافة إلى الحكايات التي ما تزال تتناقل شفاها . أما الشعبة الأخرى فتتمثل في المادة القصصية المؤلفة حديثا ، التي يجدها الجيل الأحدث متاحة له . فمحمود البدوي قرأ المنفلوطي ومحمود طاهر لاشين والمازني ، ونجيب محفوظ قرأ تيمور ، وأبو المعاطي أبو النجا قرأ تيمور والمازني ويحيى حقي ونجيب محفوظ ومحمود البدوي ويوسف جوهر وسعد مكاوي ... ومجيد طوبيا قرأ الحكيم ويحيى حقي ونجيب محفوظ ويوسف السباعي ويوسف جوهر وسعد مكاوي .. ويوسف إدريس قرأ تيمور ويوسف جوهر ، وعبد الفتاح رزق قرأ يسرى أحمد وسعد مكاوي ويوسف إدريس ، ويوسف القعيد قرأ يوسف إدريس ويوسف الشاروني وزكريا تامر ثم يحيى حقي ، وأحمد الشيخ قرأ البدوي ونجيب محفوظ ويوسف إدريس ومحفوظ عبد الرحمن ... إلخ . وهذه الأمثلة تشير في وضوح إلى أن النتاج القصصي الحديث قد أصبح يمثل ـ مع مضي الزمن وتتابع الأجيال ـ مادة قراءة عربية مؤثرة ، تزاحم الترجمات وتقلص من نفوذها شيئا فشيئا .

وأما مصادر الثقافة القصصية النظرية فهي في الأغلب الأعم ثانوية . وهي من أجل هذا هزيلة للغاية . فإذا تركنا إجابات الكتاب ذات الطابع التعميمي (قرأت كل شيء ..!) جانبا ، ونظرنا في مجموع الإجابات المحددة نوعا ما ، تبين لنا أن ثقافة كتابنا في هذا الاتجاه موزعة في ثلاثة مصادر . المصدر الأول تمثله كتابات نظرية ونقدية عربية ، موزعة بين النقاد وكتاب الأدب . أمثال كتابات محمود تيمور ويحيى حقي ومحمد مندور ورشاد رشدي وسيد قطب وأنور المعداوي . أما قراءة الكتب المترجمة في هذا الاتجاه فأقل نسبيا (مجيد طوبيا ، فتحي الإبياري) ، وتفضل عليها الكتب التي تعالج الفن القصصي عند كتاب عالميين بأعيانهم ، مثل تشيكوف وجوركي (عبد الفتاح رزق) ، أو تشيكوف وهمنجواي (سليمان فياض) . وأما المصدر الثاني لهذه الثقافة فيتمثل ـ وفقا لما يقرره بعض الكتاب ـ في الكتابات الصحفية ، وفيما يدور في الندوات الأدبية ، ثم يأتي المصدر الثالث ، ويتمثل فيما يكتبه المبدعون عن أعمالهم الفنية وأساليب معالجاتهم ، أو ما كان بينهم من مراسلات حول ذلك .

فإذا تأملنا الآن في مغزى هذه القراءات بالنسبة لكتابنا أمكننا أن نحدد ذلك في ضوء اللونين الأساسيين للقراءة : القراءة النصية ، والقراءة النظرية .

وفيما يتصل بقراءة النصوص القصصية يمكننا أن نستخلص من إجابات الكتاب المواقف الستة التالية :

١ ـ قراءة تفضي إلى تأثر . ومن أمثلة ذلك تأثر يحيى حقي بتشيكوف وسومرست موم ، وتأثر يوسف إدريس بتشيكوف في البداية ، وتأثر عبد الرحمن فهمي بالحكيم والمازني وتشيكوف ، وتأثر عبد الرحمن الربيعي بالوجوديين ، وتأثر فتحي الإبياري بمحمود تيمور .

٢ ـ قراءة انبهار : (قليلون من بهروا محمد البساطي مثل تشيكوف وهمنجواي) .

٣ ـ قراءة بلا تأثر (مباشر في الغالب !) : (إدوار الخراط يقرأ كثيرا ولكنه ينسى ، وعبد الحكيم قاسم لا يبقى في نفسه إلا ملامح من قصص بيراندلو وهمنجواي وفتحي رضوان وإبراهيم أصلان ومحمد البساطي)

٤ ـ قراءات شاملة ، أحيانا بلا تحديد (لروت أباظة ، سكينة فؤاد) وأحيانا مع التحديد والنص على مصادر القراءة (قرأ فاروق خورشيد في كل الاتجاهات ، كتابات عربية ومترجمة ، وطبعات إنجليزية مختصرة لبعض الأعمال ، وأخرى أصلية) .

٥ ـ قراءة خضعت لعنصر الصدفة : (جميل عطية إبراهيم ، عبد الحكيم قاسم) .

٦ ـ قراءة تحفز الكاتب لالتماس كل ما هو مغاير : (يوسف إدريس ، إدوار الخراط) ، أو تجنب ما لا يرضى عنه الكاتب عند الآخرين (عبد الرحمن فهمي) .

وعلى الرغم من التنوع البادى فى هذه الألوان من القراءة فإن التأمل فيها ينتهى إلى أنها قراءات مؤثرة . على نحو مباشر أو غير مباشر . حتى النسيان بعد القراءة (٣) . وحتى القراءة المعاندة (٦) هى قراءة تأثر وإن كان على نحو غير مباشر .

أما فيما يتصل بالقراءة النظرية والنقدية فدورها فى التأثير فى الكتاب محدود للغاية وهزيل .

هناك من لم يقرؤوا فى هذا الجانب قط (محمود البدوى ، جاذبية صدق ، صوفى عبد الله) ، وهناك من لم يقرأ شيئا من ذلك فى بداية الأمر (يحيى حقى ، سكينة فؤاد ، مجيد طوبيا ، فتحى الإبيارى) ، وفى حالة القراءة فى ذلك جاءت مرحلة القراءة متأخرة (يحيى حقى ، إدوار الخراط ، فاروق خورشيد ، يوسف القعيد) . على أن هذه القراءة لم يكن الهدف منها الإفادة عند الانتقال إلى حالة الكتابة الإبداعية ، فيحيى حقى يتعرف من هذه القراءة فن القص . ولكن فى حدود ما تحدث به مبدعو هذا الفن عن تجاربهم ، ومحمد البساطى يهدف من هذه القراءة إلى فهم أعمق لبعض الكتاب من خلال مايكتب عنهم . ولم يعترف لهذا اللون من القراءة بدور إيجابى فى عمل الكاتب المبدع سوى سليمان فياض وعبد العال الحمامصى ، فهو ضرورى للكاتب عند الأول . من حيث إنه يؤثر فى تنمية المهارات القصصية لديه . وهو عند الثانى يجنب الكاتب العثرات ـ على أقل تقدير .

والاستقراء العام لموقف الكتاب من هذا اللون من القراءة يؤكد أنه ـ فى الأغلب الأعم ـ مستكره ، لا ينصح أحد به أحدا . بل ربما كانت النصيحة بتجنبه (عبد الغفار مكاوى) . وقد تجنبه بعضهم من تلقاء نفسه نهائيا ـ كما رأينا . وهذا الموقف يفسره الخوف من أن يظن أحد بكاتب أنه قد تأثر فى كتابته بثقافته النظرية أو النقدية . ومن ثم كان الحرص العام على تأكيد اتكاء الكاتب أساسا على الموهبة . وأن «الكتابة وحدها هى التى تعلمك كيف تكتب (إبراهيم أصلان)» . فإذا جاوزنا الموهبة قليلا كان من المحتمل الإفادة المباشرة أو غير المباشرة من قراءة الأعمال الابداعية . ثم تتدرج هبوطا . وفى حدود أضيق . إلى ما يكتبه المبدعون أنفسهم عن تجاربهم . ثم ما يكتب عن أعمالهم بصورة مباشرة . وهكذا تأتى الأهمية النقدية التطبيقية فى ذيل القائمة . ثم تتكرر ـ مع ذلك ـ الشكوى من غياب النقد والنقاد .

٤ ـ وننتقل الآن من مرحلة القراءة بأشكالها المختلفة . بوصفها مهاداً ثقافيا أساسيا لكل كاتب يعيش فى عصر القراءة . لنقف ـ من خلال إجابات الكتاب عن السؤال الثانى ـ على مجموعة الدوافع الأولى التى دفعت كتابنا إلى الاتجاه إلى كتابة القصة القصيرة . واستقراء هذه الإجابات ينتهى بنا إلى تصنيف هذه الدوافع فى ثلاث مجموعات مختلفة الاتجاه .

المجموعة الأولى تتمثل فى دوافع ذات طبيعة شعرية ذاتية . تجعل كتابة القصة القصيرة ـ فى المحاولات الأولى ـ تطورا لكتابة التأملات والمذكرات الصبيانية . التى يرجع بها بعضهم إلى سن التاسعة من عمره . وفى هذا الاتجاه يعترف عدد من الكتاب بأنهم كتبوا القصة القصيرة فى أول الأمر بديلا من الشعر الذى كانوا أكثر رغبة فى كتابته ولكنهم أخفقوا فى امتلاك أدواته (صوفى عبد الله ، فاروق خورشيد ، وغيرهما) . ويقرر عبد الرحمن الربيعى صراحة أن القصة القصيرة «يجب أن يكون لها وقع القصيدة وإيقاعها» ، كما يقرر عبد الله الطوخى أن القصة القصيرة هى «المقابل النثرى للشعر» . وقد يعبر إدوار الخراط عن هذا الدافع ذى الطبيعة الشعرية حين يعزوه إلى «الرغبة فى إعادة تشكيل الوجود» ، فهى رغبة فنية عامة ، وشعرية بصفة خاصة . وقد تعبر عنه سكينة فؤاد ـ ملتفتة أيضا إلى طبيعة الشعر ـ بأنه «إيثار التعبير المركز السريع والساخن» . وقد يرى فيه يوسف إدريس دافعا فطريا وإحساسا غريزيا . وقد يكون استكشاف القدرة الذاتية فى النفس على كتابة القصة القصيرة (جاذبية صدق) . أو الميل الشخصى إلى التأمل الساكن اللحظى (جميل عطية إبراهيم) . هو الدافع الأول . وأيا كانت زوايا الرؤية ، والصيغ المختلفة التى عبر بها هؤلاء الكتاب عن دافعهم الأول إلى كتابة القصة القصيرة ، فإنها جميعا تدور فى فلك واحد . وتؤكد ـ من جهات عدة ـ الطبيعة الشاعرية لدوافعهم . ويكاد يكون لهذه المجموعة من الدوافع الغلبة على غيرها .

أما المجموعة الثانية فتشير إلى عوامل تتمثل فى الواقع الخارجى . إما على مستوى العصر كله . حيث يسجل فاروق خورشيد تزايد الاهتمام فى عصرنا الراهن بالقصة القصيرة ، أو على مستوى الهموم المجتمعة . حيث يقف الاهتمام بقضايا المجتمع . والرغبة فى فهم الناس . وراء اتجاه سليمان فياض وعبد الرحمن الربيعى إلى كتابة القصة القصيرة . وقد يرتبط الدافع الخارجى بالبيئة المحدودة التى نشأ فيها الكاتب . فأبو المعاطى أبو النجا ومحمد البساطى يشيران إلى أن إقدامهما على كتابة القصة القصيرة كان تحقيقا للرغبة فى إثبات الذات فى البيئة الأدبية (جماعات الطلاب) التى ارتبط بها كلاهما . ولعلنا لا نعدو الصواب إذا قلنا إن هذه العوامل لا تعدو أن تكون عوامل مساعدة .

أما المجموعة الثالثة والأخيرة فتتعلق بما فى طبيعة القصة القصيرة نفسها من إغراء . فهى عند مجيد طوبيا وفتحى الإبيارى وعبدالحكيم قاسم الشكل القادر على استيعاب الشحنة الوجدانية وما فيها من كثافة . وهى «لدقة حجمها» تغرى المرء بأنه «قادر على إقامة مثل هذا التكوين أو المعمار الحى الصغير والكامل فى نفس الوقت» (عبد الله الطوخى) ، ثم هى أفضل السبل للتعبير عن الأفكار والمواقف دون الإغراق فى التفصيلات (عبد الفتاح رزق) . ومع ذلك فقد يرجع الإغراء الأول بكتابة القصة القصيرة إلى الرغبة فى تقليد الكتاب السابقين (نجيب محفوظ) . أو إلى ضرب من العناد يستولى على الكاتب . نتيجة لإحساسه بضخامة من قرأ له (هكذا كان الأمر مع إبراهيم أصلان بعد قراءته لتشيكوف) . وواضح أن هذين الدافعين الأخيرين يرجعان إلى دافع المحاكاة الأول فى الإنسان . الذى حدثنا عنه أرسطو ، وهما ـ لذلك ـ طبيعيان للغاية .

٥ ـ وإذ وصلنا مع الكتاب إلى مرحلة دخولهم إلى عالم القصة القصيرة . ننتقل إلى إجاباتهم عن السؤال العاشر . الخاص بالمراحل الفنية التى يمكن أن يكونوا قد مروا بها .

إن مجموعة الكتاب الذين أدلوا بإجاباتهم يمثل أفرادها كل الأجيال المتعاصرة الآن ، ومن هنا تتفاوت أعمارهم الفنية . ولا شك فى أن فرصة الإجابة عن السؤال كانت متاحة للقدامى منهم أكثر مما هى للجدد ، فالكلام عن المراحل يقتضى طول الممارسة . ومع ذلك فربما كان الهدف الأساسى من السؤال هو الوقوف على مدى وعى الكاتب بذاته . ومدى إدراكه لطبيعة مسيرته الفنية . وعلى أى نحو تحققت له كشوف على مدى هذه المسيرة ، غيرت مجراها فى الماضى . أو تؤهله لتغييرها فى المستقبل القريب أو البعيد . ولكن يبدو أن السؤال قد أخذ من قبل كثيرين بالاستخفاف .

ومهما يكن من شيء فإن استقراء هذه الإجابات ينتهى بنا إلى تصنيفها فى مجموعة من الاتجاهات .

هناك ـ أولا ـ من تحاشوا تقديم إجابة شخصية ، وأحالوا الأمر إلى غيرهم فقد ذكر ثروت أباظة أن مراحل تطور القصة القصيرة عنده أوضح منها فى رواياته ، وفقا لما سبق أن قرره ناقدان . وكذلك أشار عبد الفتاح رزق إلى ما قاله النقاد من أنه مر ـ فى مجموعاته القصصية المختلفة ـ بمراحل من التطور . ثم قرر يوسف القعيد صراحة ، وكذلك سكينة فؤاد ، أن رصد هذه المراحل هو من عمل النقاد . أما عبد الغفار مكاوى فيترك الأمر فى ذلك للقراء ..

وهناك ـ ثانيا ـ من خرجوا بالقضية عن نطاق أنفسهم وجعلوها قضية عامة تحل بالمنطق . فبما أن التطور حتمى فى الحياة فإن الكاتب ـ الذى يعيش هذه الحياة ـ لابد أن يتطور . محمود البدوى يرى أنه مادام يعيش بتجاربه فى قلب الحياة ويقرأ فإنه يتطور . وصوفى عبد الله تقرر أن شخصية الكاتب ورؤيته تتطوران

مع الزمن . وأن هذا ينعكس بالضرورة فى إنتاجه الفنى . ويؤكد مجيد طوبيا حتمية التطور نتيجة لتزايد الخبرة على الدوام . ولكنه يردف ذلك بذكر بعض مظاهر التطور الذى مر به .

وهناك ـ ثالثا ـ من نظروا فى إنتاجهم فرأوا أنهم مروا من خلاله بعدد من مراحل التطور ، ولكنهم ـ فى الوقت نفسه ـ لم يعينوا وجوه هذه المراحل أو ملامحها . نجيب محفوظ يسجل أنه مر ـ فى إيجازه ـ بمراحل تطور متعاقبة ، ولكنه يطلب إلينا ـ تحقيقا لذلك ـ عقد مقارنة بين «همس الجنون» و«رأيت فيما يرى النائم» . وفاروق خورشيد يقرر أن كل مجموعة قصصية من مجموعاته تمثل مرحلة جديدة عنده . شكلا وموضوعا وتجربة . وأنه مازال يغامر ، ولكنه لا يذكر شيئا من ملامح هذا التطور . وكذلك يقرر عبد الله الطوخى أنه حقق تطورا من حيث «التكنيك» والموضوع ، ولكنه لا يذكر شيئا من ذلك . وإن كان يحدثنا عما تحمله مجموعته القصصية التى ستظهر قريبا من مظاهر التطور . كاقترابه من «التكثيف الشعرى . مع التركيز على عناصر الصراع الدرامى الذى تكشف عنه جدلية الحياة» .

وبهذا تقترب من مجموعة أخرى كانت حريصة على أن تعين مظاهر التطور الذى مرت به . فيوسف إدريس مر بثلاث مراحل . تميزت أولاها بخلق صيغة مصرية للقصة القصيرة ، وفى المرحلة الثانية تم ربطها بلغة العصر ، وأخيرا جاءت مرحلة إيصال صوتنا إلى العالم . ويحيى حقى يشير إلى مروره بثلاث مراحل كذلك . ولكنها من نوع مختلف ، فقد كان فى البداية يكتب القصة دفعة واحدة . ثم انتقل إلى الكتابة المتأنية المدققة . ثم أصبح شديد الاهتمام بالتحليل النفسى . ويعين خيرى شلبى تطوره فى انتقاله بالقصة القصيرة من كونها معادلا موضوعيا للواقع . لكى تصبح معادلا فنيا للحلم . أما أبو المعاطى أبو النجا فلعله أكثر الكتاب فى المجموعة كلها حرصا على تعيين ملامح التطور الذى مر به وتحديدها تحديدا دقيقا .

على أن من الكتاب ـ أخيرا ـ من لم تستهوهم فكرة التطور . أو ـ بالأحرى ـ فكرة المراحل التى قد تحيل إلى فكرة أخرى معيارية . إدوار الخراط ـ على سبيل المثال ـ لا يرى فى مسيرته الفنية مراحل تطور . بل تطورا واحدا ممتدا . ويصوغ إبراهيم أصلان الفكرة نفسها فى لغة أخرى حين يقرر أن قصصه كلها كانت مشروعا واحدا . ثم يفاجئنا محمد البساطى بحقيقة أن الاستمرار فى الكتابة لا يعنى التطور بالضرورة . كل ما هنالك أن الأشياء قد تتغير ، فما كان يثير اهتمام الكاتب ويدفعه إلى الكتابة من قبل لم يعد كذلك الآن . والعكس صحيح .

وخلاصة كل هذه الاتجاهات أن وعى كتابنا بحقيقة ما أنجزوه فى مجال القصة القصيرة يتفاوت لديهم وضوحا وغموضا . وللوضوح دلالته ، وللغموض أيضا دلالته . فحين يعى الكاتب فى وضوح كيف كانت مسيرته فى الماضى . فإنه يستطيع أن يدرك فى وضوح ما انتهى إليه فى حاضره . وما ينبغى له أن يحاول تحقيقه فى المستقبل . وإن يفلت بذلك من حالة الرضا عن النفس . التى تحول دون أى تطور . وتنذر بالنهاية . وبعبارة أخرى فإن وضوح الوعى يلازم طبيعة الفنان المتمرد دائما على الأشياء . حتى على نفسه . أما غموض هذا الوعى لدى الكاتب فدليل على ثقة بالنفس . واطمئنان لها . ورضا عنها . وكأن الكاتب لا يعنيه إلا أن يكتب ما يشاء متى شاء . وكأن كل ما كتبه وما يكتبه قد بلغ الغاية . وهكذا تعكس لنا الحالة الأولى مبدأ الديناميّ المتغير . والحركة الأفقية للتاريخ . فى حين تعكس الحالة الثانية مبدأ الساكن الثابت . والدائرة التاريخية المغلقة .

٦ ـ ثم تأتى إجابات السؤال الثانى عشر . وهو سؤال يتعلق بمسألة تبدو فى ظاهر الأمر هامشية فى هذا السياق ، إذ يتجه إلى معرفة الأسباب التى جعلت الكاتب يتجه فى وقت من الأوقات إلى شكل أدبى آخر غير القصة القصيرة . يطرح من خلاله ما عنده . ولكن هذا السؤال ما يزال شديد التعلق بمسيرة الكاتب الفنية . والإجابة عنه حرية أن تكشف لنا مدى استيعابه لإمكانات هذا النوع الأدبى . من جهة ، ومدى وفاء هذا النوع بمطالبه التعبيرية (المتجددة !) . من جهة أخرى .

ومن استقراء الإجابات يتضح لنا أن العدد الأكبر من الكتاب يقرر الاستمرار فى كتابة القصة القصيرة مهما انصرف فى بعض الأوقات إلى ألوان أخرى من الكتابة . ويوشك بعضهم أن يعبر ـ فى هذا الصدد ـ عما يشبه العشق لهذا الفن الأدبى (عبد الله الطوخى) . وكأن هؤلاء يريدون بهذا تقرير أنهم لا يجدون أنفسهم إلا فى القصة القصيرة . حتى يوسف القعيد . الذى يقرر أنه أكثر ميلا إلى كتابة الرواية . لا يرتضى أن يهجر القصة القصيرة . لا فى الحاضر ولا فى المستقبل .

وهذا الارتباط الحميم بالقصة القصيرة له ـ من أحد الوجوه ـ دلالة إيجابية ، لأنه يحمل معنى الإخلاص لهذا الفن . ومع ذلك فهذه مسألة يصعب التحقق من صحتها . ولكن هذا الارتباط يدل ـ من وجه آخر ـ على أن هذا النوع الأدبى هو أكثر الأنواع وفاء بمطالب هؤلاء الكتاب . وأنهم من أجل ذلك مستمرون فى كتابته . فإذا عرفنا أن من هؤلاء من لم يهتموا برصد مراحل تطورهم أو ـ بالأحرى ـ تطور كتابتهم لهذا النوع . كان فى وسعنا أن نستنتج أن كتابتهم للقصة القصيرة تخضع لمطالب لحظية محدودة وضيقة الرقعة ومنتهية . إنهم ـ فى اختصار ـ لا يكتبون القصة القصيرة من أجل القصة القصيرة بل من أجل أنفسهم . كمن يتردد من وقت إلى آخر على مكان يحبه لأنه يجد فيه راحته . وهذا ما يجعل بعض النقاد يرون أحيانا فيما أنتجه أحد الكتاب من مجموعات قصصية أنه لم يكتب فى حياته سوى قصتين أو ثلاثا . وأن سائر قصصه بعد ذلك ليس إلا ترددا على هذه القصص الثلاث .

على أن من الإجابات الواردة ما يقدم تفسيرا آخر لهذه العلاقة بين الكاتب والقصة القصيرة . فيوسف إدريس ـ مثلا ـ يسقط الحدود الفاصلة بين هذا النوع الأدبى وغيره من الأنواع ، لأنه يعرف كيف يجعل إطار القصة القصيرة المحدود قابلا لأن يستوعب أكثر التجارب اتساعا وعمقا . وهو لذلك يدخل فى عالم الكتابة دون أن تكون لديه فكرة مسبقة تحدد هذه الكتابة فى إطار بعينه . وهذا ما عبر عنه مجيد طوبيا بطريقة أخرى حين قرر أنه لا يبدأ الكتابة بنية محددة . ولكن تفاعل الموضوع مع نفسه هو الذى يفرض الشكل .

ومعنى هذا أن الكاتب ينطلق أساسا من الرغبة فى الكتابة ، من حالة امتلاء بهاجس الكتابة . ومع فعل الكتابة يتحقق الشكل الملائم . فيكون قصة قصيرة . أو رواية . أو مسرحية . ومن ثم فإن التحول من كتابة القصة القصيرة إلى غيرها لا يعبر عن زهد فيها . بل يعنى أن هاجس الكتابة قد اختار لنفسه الإطار الملائم .

٧ ـ ووعى الكاتب بمسيرته الفنية فى الماضى لا ينفصل عن تصوره للمستقبل . ومن هنا كان السؤال الثالث عشر عن تصور كتابنا لمستقبل القصة القصيرة .

وإذا كان هذا السؤال يحمل طابع التعميم . إذ يسأل عن مستقبل القصة القصيرة بعامة . فإنه يبطن الرغبة فى الوقوف على تصور كل كاتب لمستقبل علاقته الشخصية بهذا النوع الأدبى .

وتتحرك الإجابات المقدمة عن هذا السؤال فى عدد من المستويات . بدءا من التشاؤم المبهم . ومرورا بالتشاؤم المبرر . ثم التفاؤل الحذر المشروط . وانتهاء بالتفاؤل المبرر .

وعلى مستوى التشاؤم الغامض يرى سليمان فياض ـ على سبيل المثال ـ أن الواقع أليم ومحير . وأنه من الصعب الإجابة عن السؤال . أما يوسف القعيد فمتشائم بالنسبة إلى مستقبل الكلمة بعامة .

وعلى مستوى التشاؤم المبرر يرى يوسف إدريس أن قطاعا من الفنون المكتوبة سيتحول إلى «الكتابة بالكاميرا» أو التفكير من خلالها . ومن ثم ستحتل الدراما التلفزيونية القصيرة مكان الصدارة فى المستقبل البعيد . وكذلك يرى نجيب محفوظ أنه فى عصرنا هذا . الذى يتحول فيه الأدب من الكلمة إلى الصورة . لن يكون

للقصة القصيرة مستقبل باهر ؛ لأنها - فى رأيه - عسيرة التحويل إلى صورة تلفزيونية أو سينمائية . إلا إذا ارتدت مرة أخرى إلى عالم الحكاية القديمة . أو خلقت لنفسها شكلا جديدا . أو غامر التليفزيون بتقديمها . وهو يشير فى هذا - ضمنا - إلى ما انتهت إليه القصة القصيرة من تفتيت للحدث . وتداخل فى الأزمنة . وتجسيد لعالم الحلم . وفقدان للترابط العلّى واطراد النسق .

والحق أن عصر التكنولوجيا قد أصبح - فى منظور كثيرين - يشكل تهديدا ملحوظا . لا للقصة القصيرة فحسب . بل للأدب المكتوب بصفة عامة . إنه تهديد لحضارة الكلمة المقروءة . وإيذان بحضارة الكلمة المرئية - إذا صح التعبير .

وفى مواجهة هذا الموقف المتشائم الذى يطرح تبريره . يقف عدد من الكتاب الذين لم يفقدوا - مع ذلك - تفاؤلهم بالمستقبل . وإن كان تفاؤلا مشروطا . فعند عبد الفتاح رزق ستنتصر القصة القصيرة فى صراعها مع التلفزيون . ولكن بشرط أن تتحول إلى ذلك النوع من القصة « القصيرة جدا » . على نحو ما يتمثل فى بعض قصص تشيكوف . وإدوار الخراط يرى أن لا خوف على القصة القصيرة فى المستقبل ؛ لأنها لن تعدم وسيلة - بحكم مرونتها - لمواجهة طغيان وسائل الإعلام الجماهيرية . وهذا معناه أنها ستبحث لنفسها عن الشكل الذى يضمن بقاءها . ولعل هذا هو ما قصد إليه فاروق خورشيد حين قرر أنها ستبقى وإن كانت قد تتغير من حيث الشكل والأسلوب والمنهج الفنى .

وعلى مستوى آخر يتحرك بعض الكتاب فيعلنون عن تفاؤلهم . ولكنهم يقدمون مبررات هذا التفاؤل . وبعض هذه المبررات مرجعه إلى طبيعة القصة القصيرة نفسها . فالقصة القصيرة - فى منظور محمود البدوى - هى أدب المستقبل . فى عصر السرعة والتطاحن المادى على الحياة ومطالبها . يشير بهذا إلى ما فى طبيعتها من قصر يلائم القراءة فى عصر السرعة . وفى نفس الاتجاه ترى سكينة فؤاد أن القصة القصيرة لن تتوقف بحكم قدرتها على أن تقدم صورة للإنسان فى إطار « سريع » ومكثف . وتؤكد جاذبية صدقى نفس المعنى حين تقرر أن المستقبل للقصة القصيرة ؛ لأن ضيق الوقت وازدحامه لا يسمح بالقراءة الطويلة .

وهناك مبررات أخرى يطرحها بعض الكتاب . تدور فى فلك واحد . وتتصل بوضعية القصة القصيرة بعامة . بوصفها شكلا من أشكال التعبير الكتابى . فأبو المعاطى أبو النجا يرى أنها ستبقى الجزيرة التى يلجأ إليها أولئك الذين يشعرون بأن هناك أشياء لا يستطيع التعبير عنها إلا الكاتب . ويرى عبد العال الحمامصى أنها ستظل حية متوافقة مع كل الظروف التى تطرأ على حياة الإنسان . مهما تعددت وسائل التعبير وأدوات التوصيل . وكأنه يشير بهذا إلى أن وسائل التوصيل . التى تتخذ أداة غير أداة الكلمة المقروءة . لا يمكن أن تغنى عنها . وأن الحياة تقبل هذا وذاك . وهذا ما يؤكده مجيد طوبيا فى وضوح حين يقرر أن لا خوف على القصة القصيرة من وسائل الإعلام ؛ لأن الحياة تقبل أن تتنوع فيها وسائل التعبير.

وأخيرا تبرز أمامنا مجموعة أخرى من المبررات . تقوم أساسا على استقراء ما حققته القصة القصيرة فى السنوات الأخيرة على أيدى كتابها الجدد من تطور . واستشراف مستقبلها فى ضوء هذا الواقع . ومن ثم يسجل البساطى كيف تطورت القصة القصيرة فى السنوات الأخيرة فازدادت كثافة وتوهجا ؛ وكيف أنها ستظل أقدر الفنون على التسلل إلى حياة الإنسان . وكذلك يتوقع عبد الرحمن فهمى وخيرى شلبى للقصة القصيرة فترة ازدهار قادمة . من واقع ما يطلعان عليه من نتاج بعض كتابها الجدد .

وواضح - من كل هذا الاستعراض أن حجم التفاؤل - مشروطا ومبررا - يوشك ان يتعادل مع حجم التشاؤم بوجهيه الغامض والمبرر . وربما دل هذا التعارض على أننا نجتاز مرحلة مخاض .

٨ - وإذ فرغنا الآن من استقراء الإجابات التى ترسم لنا صورة تفصيلية لعلاقة كتابنا بالقصة القصيرة على امتداد زمن التجربة . ننتقل إلى استقراء تصوراتهم لهذا النوع الأدبى فى ذاته من خلال الممارسة العملية .

ونبدأ هنا باستقراء الإجابات المتعلقة بالسؤال الرابع . ووجهة هذا السؤال هو تعرف الموجه المباشر للكاتب إلى اختيار قالب القصة القصيرة . أو الدخول فى هذا القالب . عندما يشرع فى الكتابة .

ومن خلال استقرائنا للإجابات المقدمة نستطيع أن نصنف العوامل الحاسمة فى اختيار قالب القصة القصيرة فيما يلى :

هناك - أولا - عامل موضوعى . يتمثل عند ثروت أباظة فى « الفكرة » ؛ فالفكرة عنده هى الموجه الوحيد لاختيار قالب القصة القصيرة . وعند عبد الرحمن فهمى ويوسف القعيد تصبح « طبيعة الموضوع » هى الحاسمة (إلى جانب أشياء أخرى تتعلق بالطبيعة المزاجية أو حالات التوتر والقلق) . وفى هذا الاتجاه يقرر أبو المعاطى أبو النجا أن هناك نوعا من « التجارب » لا يمكن أن يكتب عنه إلا فى إطار القصة القصيرة .

وواضح أن الفكرة والموضوع والتجربة . على الرغم من اختلاف مدلولاتها على مستوى التدقيق . توشك أن تكون فى هذه الإجابات مجرد بدائل . وهى جميعا تنتهى بنا إلى حقيقة عامة واحدة . هى أن نوعيات بأعيانها من الأفكار والموضوعات والتجارب هى ما يلائم طبيعة القصة القصيرة . ويقبل الدخول فى قالبها . أو يستدعى هذا القالب . ومع أن الكتاب لم يحددوا لنا الخصائص المميزة لهذه النوعيات من « الأفكار - الموضوعات - التجارب » . فإنهم أكدوا - بطريقة غير مباشرة - أن هناك عوالم من الأفكار والموضوعات والتجارب لا يمكن قسرها على الدخول فى قالب القصة القصيرة . وهذا ما يعنى محدودية الخبرة التى يمكن أن تستوعبها القصة القصيرة .

وقد تكون هذه النتيجة مريحة ومرضية لو أنها كانت نهائية ؛ ولكن سائر الإجابات لا تسمح بها . بل ربما طرح بعضها ما يعارضها . ذلك أن عبد الله الطوخى وسليمان فياض يؤكدان أهمية العامل النفسى بصفة أساسية . بوصفه الموجه إلى اختيار قالب القصة القصيرة . وليس دائما طبيعة الموضوع . قد يكون هناك موضوع أو موقف أو رؤية حادة - كما يقول الطوخى - وراء الحالة النفسية . ولكن تظل الفاعلية للحالة النفسية ذاتها . وينص أحمد الشيخ على أن تكوينه النفسى يجعله أكثر ارتياحاً فى إطار القصة القصيرة .

ويتصل بهذا العامل النفسى - على نحو ما - ما يقرره محمود البدوى من أن ما يدفعه إلى اختيار قالب القصة القصيرة هو قصر نفسه . وسرعة مللِه . وقلقه . وحبه للتركيز . ويتفق معه فى جانب من هذا إبراهيم أصلان حين يقرر أنه يفتقد القدرة على مواصلة الحديث مدة طويلة . والإحالة هنا إلى مكونات فى شخصية الكاتب واضحة ؛ وليس فيها ما يتصل بطبيعة القصة القصيرة سوى حب البدوى للتركيز .

على أن الإلحاح على الجانب الموضوعى وحده . أو العامل النفسى وحده . لا يرضى طائفة أخرى من الكتاب ؛ فالموضوع والحالة النفسية - عند يحيى حقى - يتداخلان . وكذلك لا انفصال بين الموضوع ورؤية الكاتب النفسية له أو إحساسه به (صوفى عبد الله) ؛ فالموضوع والحالة النفسية معا يشتركان فى تحديد الإطار (مجيد طوبيا) .

وهكذا نتدرج مع الإجابات من الموضوعى إلى النفسى والنفسى الشخصى ثم إلى الموضوعى النفسى . ثم تأتى طائفة أخرى من الإجابات فتنفى السؤال كله . وتنفى بذلك الاحتمالات المطروحة فيه . لتقدم تصورا مخالفا بل معاكسا لها . ففاروق خورشيد يرى أن إطار القصة القصيرة يفرض نفسه على الكاتب دون إرادة منه . وبغض النظر عن الموضوع والحالة النفسية . وكأنه بذلك يمارس فعل الكتابة . لا ليكتب قصة قصيرة . بل لأن قصة قصيرة تريد أن تكتبه . وقد عبر يوسف إدريس عن هذا المعنى بصورة واضحة ومباشرة عندما قرر أنه « لم يجد » إطار القصة القصيرة . وإنما هذا الإطار هو الذى وجده . وبنفس المعنى . وفى نفس

الاتجاه . يقرر إدوار الخراط وجاذبية صدق أنهما لم يختارا القصة القصيرة بل هى التى اختارتهما .

وهكذا يجتمع فى حدود هذه الجزئية هذا التنوع إلى حد التعارض فى الرؤية بين الموضوعى والنفسى . منفصلين ومندمجين . وبين هذا كله والوجودى (الأنطولوجى) .

٩ ـ ومن مرحلة اختيار القصة القصيرة إطاراً للكتابة ينقلنا السؤال التاسع إلى المدخل البنائى لها . وتردد هذا المدخل بين الحدث والشخصية .

وفى إطار هذه الجزئية قد نجد من الكتاب من ينصرف اهتمامه أساسا إلى الحدث . يتخذ منه هيكلا لبناء القصة (فتحى الأبيارى ينصرف اهتمامه إلى الحدث . ثم تأتى الشخصية فى المرتبة الثانية ، وعبد الله الطوخى يهتم غالبا بالحدث ، لأن قيمة الشخصية ـ عنده ـ تتحدد بنوعية الأحداث ومستواها) . وهناك من يقف على النقيض من ذلك . ويوشك أن يعلن كراهيته لفكرة الحدث (يحيى حق) . صوفى عبد الله لا ترى للحدث أهمية إلا من خلال الإنسان . أى الشخصية ، ومحمود البدوى يهتم بالشخصية أكثر من اهتمامه بالحدث ، وعبد الرحمن فهمى يقرر أن مدخله إلى القصة هو الشخصية أو الموقف . وأنه لم يكتب قصة واحدة مدخلها الحدث .

ومن هذا الموقف الحدّى ننتقل مع طائفة أخرى من الكتاب . تراوح بين الحدث والشخصية . فتصرف إليه اهتمامها حينا . وإليها اهتمامها حينا آخر . والمعول فى هذا وذاك على طبيعة الفكرة (ثروت أباظة) . أو طبيعة التجربة الفنية (فاروق خورشيد) . ويندرج فى إطار هذه المراوحة كذلك محمد البساطى ويوسف القعيد وسكينة فؤاد التى ترى أن لكل قصة مدخلها الخاص . الذى يجعل الحدث أو الشخصية محور الارتكاز .

ثم نجاوز ـ مع مجموعة أخرى ـ موقف المراوحة إلى موقف الدمج بين الحدث والشخصية . والتوحيد بينهما ، فلا حدث بلا شخصية . ولا شخصية إلا من خلال موقف (نجيب محفوظ) . ويذهب سليمان فياض فى تمثله لهذا الاندماج بينهما إلى حد تشبيه الحدث بالجسد . والشخصية بالروح . والحدث المعين يكتسب ـ عند إبراهيم أصلان ـ مذاقه المعين من ارتباطه بشخصية معينة . وعلى الجملة فالقصة «فعل إنسانى» متكامل (خيرى شلبى) .

ثم تأتى النقيضة أخيرا . التى تنفى أن يتجه الاهتمام إلى الحدث أو إلى الشخصية . أو إليهما مندمجين فى بنية واحدة . وتطرح ـ فى مقابل ذلك ـ ما يسميه جميل عطية إبراهيم «الجو العام للحظة» . هذا الجو العام هو ما يظفر باهتمام من الكاتب أكبر مما تظفر به الشخصية . وأيضا فإن الأحداث عنده ـ وفقا لرؤيته أو منطلقه ـ لا تصنع حبكة يمكن إعادة حكايتها . ونحن نقرأ هذا النفى للحدث وللشخصية بمفهومها التقليدى عند إدوار الخراط كذلك . وبديلها عنده هو الصورة . سواء أكانت صورة لمشهد خارجى تندمج فيه النفس . أم للتكوين الأولى لشخصية ما . أو لمجرد حوار . الجملة عنده حدث . وصور الأشياء والأحلام أحداث . أما الشخصية فواحدة أو متقاربة .

وأظن الآن أنه من الممكن أن نسجل أن حركة التنوع فى مواقف الكتاب من قضية الحدث والشخصية فى القصة القصيرة تتوازى مع حركة التنوع فى مواقفهم من قضية التوجه إلى القصة القصيرة إطارا لعملية الكتابة، بدافع من الموضوع والموقف النفسى . إن هذا التوازى فى التنوع هو العلاقة الأخيرة المؤكدة .

١٠ ـ وننتقل الآن من قضية الحدث والشخصية إلى قضية الزمان والمكان . التى طرحها السؤال العاشر .

واستقراء إجابات الكتاب عن هذا السؤال يفضى بنا إلى تمثلها فى ثلاثة محاور :

فى المحور الأول يتجه الرأى إلى ضرورة تعيين زمان القصة ومكانها بوضوح غالبا . انطلاقا من حقيقة أنه لا حدث بلا زمان ومكان . حتى فى أحلام اليقظة (سليمان فياض) ومن ثم كان شغف يوسف القعيد بتحديدهما بكل وضوح . وكانت عناية عبد الله الطوخى بتحديدهما بقدر اهتمامه بإضفاء الصدق والواقعية على الأحداث ، ويكتفى جميل عطية إبراهيم بتعيينهما ـ غالبا ـ فى أسطر قليلة . وتعيينهما ـ عند عبد الرحمن فهمى ـ جوهرى . دون ضرورة للتدقيق فى هذا التعيين . إلا إذا كان لذلك أهمية خاصة بالنسبة إلى الحدث والشخصية .

وفى المحور الثانى يتجه الرأى إلى المراوحة . دون التزام بقاعدة ثابتة . بين تعيينهما وترك هذا التعيين .

ومرة أخرى يكون تعيينهما أو ترك هذا التعيين وفقا لفكرة الكاتب (ثروت أباظة) ، أو يكون لطبيعة الموضوع ومساحته الحكم الأخير فى ذلك (عبد الفتاح رزق) ، أو يلزم تعيينهما إذا كانا أساسيين . ويتركان بلا تعيين فى غير ذلك (فاروق خورشيد) ، أو يرجع الأمر إلى طبيعة كل قصة على حدة (محمد البساطى) . وتهتم جاذبية صدق أحيانا بتحديدهما . ولكنها لا تحددهما إذا تعلقت القصة القصيرة بشعور إنسانى . وقد تفرض القصة إهمال أحدهما أو كليهما (مجيد طوبيا) . وأخيرا فإن وجوب تحديدهما يرتبط عند نجيب محفوظ بالقصة الواقعية . وينتفى هذا الوجوب فى غيرها .

ثم يأتى المحور الثالث والأخير فتجتمع آراء طائفة أخرى من الكتاب على نفى هذا التعيين . أو تجنبه . جزئيا وكليا . فيحيى حقى يرفض فكرة تعيين الزمان والمكان . لأنه ـ كما يقول ـ لا يكتب دراسات اجتماعية . ويوسف إدريس يحدثنا عما يسميه «الحركة السديمية» للأحداث والشخصيات . وخيرى شلبى يبدأ الكتابة دون اهتمام بتعيين الزمان والمكان . وحين تفرض عليه القصة تعيينهما يتوقف عن الكتابة . ولكن القصة تأتى فى نهاية الأمر معبرة عن زمانها ومكانها دون تعيين . وهى عند عبد الغفار مكاوى تعين زمانها ومكانها بنفسها . وسكينة فؤاد لا تحرص كذلك على تعيينهما ، فعندها أن الزمان الإنسانى واحد ، والمكان الإنسانى واحد كذلك .

ويخلص إلينا من التأمل فيما طرح من أفكار فى هذه المحاور الثلاثة،ثلاثة اتجاهات فى تقدير الزمان والمكان بوصفهما عنصرين بنائيين . تشير إلى ثلاثة اتجاهات فى كتابة القصة القصيرة : اتجاه ملحمى (موضوعى وواقعى) . واتجاه تجريدى (تأملى) . واتجاه شعرى (ذاتى) . الأول تاريخى . والثانى كونى . والثالث إنسانى .

١١ ـ فإذا انتقلنا الآن إلى السؤال السادس . ومداره حول الزمن الذى تستغرقه كتابة القصة القصيرة . واستقرأنا إجابات الكتاب فى هذا الصدد . استطعنا أن نصنف هذه الإجابات أيضا فى ثلاثة محاور .

فى المحور الأول تقرر الإجابات كتابة القصة فى جلسة واحدة . طالت أم قصرت . وفى هذا الصدد يقرر يوسف إدريس أنه إذا جلس إلى قصة لم يتمها من قبل مرة أخرى فإنه يكتب قصة مغايرة . فهو إذن لا يدخل فى حالة الكتابة الواحدة نفسها مرتين . وكل حالة لها كشفها الخاص . وإدوار الخراط يكتبها كذلك فى ساعات قلائل متصلة . وكان يحيى حقى فى مرحلته الأولى يكتبها فى جلسة واحدة . ثم ينقحها بعد ذلك . وعبد الفتاح رزق يكتبها فى يوم واحد . ولكنْ بعد طول تفكير . وإذا لم يفرغ عبد الغفار مكاوى القصة فى جلسة واحدة فلن تتم أبدا .

وفى المحور الثانى يظهر من خلال إجابات بعض الكتاب أن الأمر قد يختلف من قصة إلى أخرى . فأحيانا يكتب الكاتب قصة فى جلسة واحدة . وأحيانا فى مدد متفاوتة . ومدار الاختلاف عند ثروت أباظة على طول القصة ، فإنه يكتبها فى جلسة واحدة . ولكنها إذا طالت استغرقت أسبوعا . وسليمان فياض يكتبها فى جلسة واحدة . أو فى جلسات متفرقة . فى أيام متوالية أو متفرقة . فى أسبوع أو عدة أسابيع . وتتفق جاذبية صدق وعبد الله الطوخى وسكينة فؤاد وخيرى شلبى فى صياغات متناظرة لهذه المفارقة . فقد تستغرق كتابة القصة عند جاذبية يومين أو ثلاثة . وقد تستغرق نصف ساعة . حتى ليخيل إليها أن شخصا آخر يملى القصة

عليها إملاء . وهى عند الطوخى قد تستغرق شهورا وأحيانا أكثر من عام . ولكنها قد تتم فى جلسة واحدة . «كأنها حلم بيقظة مضيء خاطف» . أما عند سكينة فقد تطول المدة . وقد «تلد القصة نفسها كبارقة الضوء» . وأما خيرى شلبى فبعض قصصه يستغرق شهرا أو أكثر . وبعضها يتم فى جلسة واحدة .. يكون فيها «كالواقع تحت مخدر قوى يفصله عما حوله» . وأعتقد أن فى عبارات هؤلاء الأربعة ما يغرى المهتمين بالدراسات النفسية لعملية الإبداع الأدبى .

أما المحور الثالث والأخير فيمثل طائفة من الإجابات . تستبعد نهائيا كتابة القصة دفعة واحدة . أو فى جلسة واحدة . أو حتى فى يوم واحد . فعبد الرحمن فهمى يكتب بعض القصص فى يومين أو ثلاثة . وبعضها فى شهور . دون أن يكون لذلك علاقة بطول القصة أو قصرها . ونجيب محفوظ يحدد لكتابة القصة خمس عشرة ساعة يوميا لمدة أسبوع فى المتوسط . أما محمود البدوى فتستغرق كتابة القصة عنده من شهر إلى شهرين . وقد تستغرق عند فتحى الإبيارى شهرا . وعند يوسف القعيد شهورا . وعند جميل عطية من أسبوع إلى عدة أشهر . وهكذا ..

ويمكننا أن نستخلص من خلال هذا كله أن بعض الكتاب تغلب عليهم الشاعرية التلقائية نهائيا ، وأن بعضهم يدخل فى هذه الحالة أحيانا . ويبذل الجهد الواعى أحيانا أخرى ، وأن بعضهم الأخير لا يستسلم للفورات الوجدانية مطلقا . بل يُنضج عمله فى هدوء وعلى مهل .

ومن هنا اتجه الشطر الثانى من السؤال نفسه إلى موضوع الصعوبات التى ربما صادفها الكاتب فى أثناء ممارسته الكتابة . وقد كان طبيعيا أن ينفى الفريق الذى تغلب عليه الشاعرية التلقائية مواجهته لأى صعوبة . وفيما عدا هذا تشير الصعوبات التى ذكرها الكتاب إلى عدد من العوامل ، بعضها يتعلق بذات الكاتب . كأن لا يعثر إبراهيم أصلان على النبرة الصحيحة التى توائم بين شعوره وما يتناول من مادة ، أو تتوقف الدفقة الشعورية عند فاروق خورشيد . فيتوقف عندئذ عن الكتابة . ريثما تتهيأ النفس مرة أخرى ، أو يخذل الكاتب عقله حين يعجز عن تقديم الصيغة الملائمة لإنجاح المشروع (أبو المعاطى أبو النجا) . وبعض هذه العوامل يتعلق بالظروف الخارجية ، ظروف الحياة اليومية (أبو النجا) . أو مطالب العيش . والضجيج .. إلخ . (الحمامصى) . أو الظروف الاجتماعية والشخصية . المتعلقة بالقيم الأخلاقية . حيث تحول دون نشر القصة بل كتابتها أحيانا (الطوخى وأحمد الشيخ) . وقد يتعلق الأمر بطبيعة الموضوع . حين يستكشف الكاتب أن تعثره فى الكتابة راجع إلى عدم التلاؤم بين الموضوع وإطار القصة القصيرة (عبد الرحمن فهمى) . ثم تأتى أخيرا العوامل الفنية الصرف . فتكون الصعوبة الفادحة ــ عند إدوار الخراط ــ فى أول كلمة من أول جملة ، أو تكون فى بدء القصة عموما (البساطى وسكينة فؤاد) ، أو يتعثر الكاتب نتيجة لنقص فى نضج الشخصية (عبد الرحمن فهمى) ، أو لقصور فى المعجم اللغوى الخاص . وضعف فى قواعد اللغة (جميل عطية) ، أو يعانى اختيار الأسماء مطابقة للشخوص (البدوى) . وواضح أن معظم هذه الصعوبات قد يكون السبب وراء طول المدة التى تستغرقها كتابة القصة أحيانا .

١٢ ــ وإذ تكون الصعوبات تبرز ضرورة البحث عن الحلول . ومن ثم يطرد النسق فى إجابات الكتاب عن السؤال السابع . المتعلق بعناصر الحرفية التى يمكن أن يكون الكاتب قد استخلصها لنفسه من خلال ممارسته لكتابة القصة القصيرة . والتى ربما أسعفته عند الكتابة .

وباستقراء هذه الإجابات تتكشف لنا بعض الحقائق .

بعض الكتاب حاول فى لباقة أن يتخلص من الدخول فى الموضوع ، فترك فاروق خورشيد أمر ذلك للنقاد . ليستخلصوا بأنفسهم ما قد يكون فى قصصه من عناصر الحرفية ، وقرر ثروت أباظة أنه لا يستطيع ذلك . فى حين قرر إبراهيم أصلان ــ فى لهجة تحمل طابع التواضع ــ أنه لا يقدر على الكلام عن شيء لا يعرف عنه سوى ملامح لم تكتمل بعد .

والواقع أن تحاشى الكاتب أن يذكر شيئا عن وسائله الحرفية يشى بنوع من التوجس لديه من أن يؤخذ ذكره لذلك دليلا على معرفته بعناصر الصنعة واستخدامه إياها . لأنه يريد الفن خالصا للموهبة . وبمنأى عن أى عناصر حرفية . وقد كانت هناك مجموعة من الكتاب صريحة فى تقرير هذا المعنى دون اعتذار أو إحالة . صوفى عبد الله ــ مثلا ــ تقرر صراحة أنها لا تلقى بالا إلى الجانب الحرفى الذى يكاد يحول تلقائية الفن إلى صنعة . وسكينة فؤاد تتمسك ــ فى هذا المجال ــ بالتلقائية والعفوية والدفقة الأولى للنفس ، وجاذبية صدق تكتب على سجيتها . أما عبد الله الطوخى فيقرر أن «التلقائية هى روح الفن العظيم» .

وفى مقابل هذا فإننا حين نراجع إجابات الكتاب نلاحظ أن بعضهم (أمثال يوسف القعيد . وعبد الفتاح رزق . وفتحى الإبيارى . وجميل عطية) قد وفق فى أن يرصد مجموعة من عناصر الحرفية التى استكشفها لنفسه . والتى يستعين بها أو يحرص عليها فى كتابته . ولكن دون تحديد لكيفية الاستعانة بها أو توظيفها . وعلى كل فإن صدقهم فى تقرير هذه الحقيقة مما يحمد لهم .

على أن الوعى بعناصر الحرفية واستخدامها لا يمكن أن يشكل بالضرورة جناية على عفوية الفن وتلقائيته ، فالأمر فى العمل الفنى أن تتلازم الموهبة والخبرة الحرفية . ولا فن ــ كما يقول يحيى حقى ــ بلا صنعة . وقد اعترف سليمان فياض ومجيد طوبيا بمثل هذه العناصر المسعفة . وإن كانا قد قررا أن القصة نفسها هى التى تستدعيها . وأن كل تجربة تختار وسائل إنجازها . وما يصلح فى قصة لا يصلح فى أخرى .

وقد كان الهدف الحقيقى من السؤال هو معرفة ما إذا كان الوعى بهذه الوسائل من شأنه أن يحل بعض مشكلات الكتابة . ويذلل ما قد يواجه الكاتب من صعاب . لكن قليلين جدا من استجابوا لهذا المطلب . وقد كان خيرى شلبى صادقا مع نفسه حين قرر أنه على الرغم من سيطرته على بعض أدواته . وامتلاء ذاكرته بالنماذج الإنسانية والموضوعات . وبرغم قدرته على تحديد زاوية الرؤية الفنية . فإن ذلك كله لا يمكنه ــ حتى الآن ــ من الكتابة فى يسر .

وإذا أردنا أن نستخلص من هذه المواقف شيئا قلنا إنها أدل ما تكون على أن تفكير كثير من كتابنا مازال أسير تلك الثنائية القديمة فى النظر إلى العمل الفنى بين الموهبة والصنعة . وقد تكون هذه الثنائية قد حُلت فى الغالب على مستوى الممارسة لدى كثيرين . ولكنها ما تزال ــ للأسف ــ قائمة على المستوى النظرى .

١٣ ــ وإذا كان المشهور أن الكاتب هو الذى يكتب ما يريد فإننا نستطيع ــ فى مجال الأدب ــ أن نتحدث عمن يمكن أن نسميه «الكاتب الغائب» . ونعنى به الشخص أو الشخوص الذين يتمثلهم الكاتب من آن إلى آخر وهو منخرط فى عملية الكتابة . إن تمثل الآخر فى أثناء الكتابة شيء وارد فى بعض الأنواع الأدبية (الشعر . والكتابة للمسرح بصفة خاصة) . حتى ليذهب التفكير أحيانا إلى حد النظر إلى جمهور المسرح على أنه كان شريكا للكاتب فى كتابة المسرحية . ومن هنا كان الشطر الأول من السؤال الخامس عن علاقة كاتب القصة القصيرة بجمهوره . وجمهوره هو قارئه . ذلك أن المقاربة بين القصة القصيرة والقصيدة تتردد لدى كثيرين من كتاب القصة القصيرة (راجع الفقرة رقم(٤)هنا)، كما ترد المقاربة أحيانا بين القصة القصيرة والمسرحية (راجع إجابة عبد الله الطوخى) . ومن ثم كان الهدف من السؤال هو معرفة الدور الذى يقوم به الجمهور قارئ القصة فى كتابتها . أو كتابة أجزاء منها . من خلال الكاتب نفسه . وبعبارة أخرى كان الهدف هو الوصول إلى معرفة مدى فاعلية قارئ القصة القصيرة فى فعل الكتابة لدى الكاتب .

ومما يؤسف له أن هذا الهدف ظل طوال الوقت بعيدا عن الأذهان ، ومن ثم فقد فاتنا أن نتحقق من ذلك الجانب الحيوى فى نظرية القصة القصيرة من خلال الممارسة العملية . أضف إلى هذا أن قدرا من التوجس مما قد يكون للسؤال من مرام تؤثر فى كيان الكاتب الأدبى قد خامر بعض الكتاب فصدهم عن أن يتأملوا السؤال

مليا . فقرروا أنهم لا يتمثلون القارئ فى أثناء الكتابة . ولا يشغلون أنفسهم به . بل لا يعرفون له هوية (أصلان . أباظة . فياض) .

أما الذين قرروا أنهم يتمثلون قارئهم فإن تقريرهم هذا لم يرتبط دائما بعملية الكتابة أو بكشف شيئا من أسرارها . ومع ذلك فلا يخلو من الدلالة ما يقرره فاروق خورشيد من أن قارئه «هو نفسه» فى الدرجة الأولى . وما يقوله عبد الحكيم قاسم من أن قارئه «يتكرر فيه» . وما يراه إدوار الخراط من أن قارئه هو نفسه . وأن كليهما احتمال قائم . ومعنى هذا أنهم يتخذون من أنفسهم معيارا لأنفسهم . حيث تنحل فيهم ثنائية الكاتب والقارئ . ولكنهم بذلك ينفون القارئ . أو من أسميناه الكاتب الغائب . نفيا كليا . شأنهم فى هذا شأن الفئة الأولى .

أما الذين تحدثوا عن القارئ خارج أنفسهم فإن منهم من تمثله قارئا على نمطه إنسانا متفتحا ومستنيرا . وقادرا على تلقى شحنة الكاتب الإبداعية والتعاطف معها . وهو بذلك قارئ مستقبل لا مؤثر . منفعل لا فعال (راجع فى هذا إجابات مجيد طوبيا وأحمد الشيخ وجاذبية صدقى ويوسف القعيد) . ومنهم من تمثله مجردا . لا يمثل طبقة أو فئة وإن كان ينتمى بعامة إلى الثقافة (نجيب محفوظ) . وأكثر من هذا تجريدا ما يقرره محمود البدوى من أنه يكتب لكل الناس . ويترك لكل منهم أن يفهم وفقا لقدراته . ومنهم من يتمثله قارئا نموذجيا (صوفى عبد الله) . يعانى البحث عن مدينة فاضلة (سكينة فؤاد) . أو لا تنفصل مطامحه الشخصية عن مطامح الوطن (خيرى شلبى) . وقد يكتفى عبد الله الطوخى بأن يكون قارئه واحدا من إخوته وأهله البسطاء فى قريته . أو يقنع إبراهيم أصلان بعدد قليل من زملاء السكن . وثق بذوقهم ـ كما يقول ـ ووثقوا به . وهذا التحديد مهم حقا . لما يشير إليه من الثقة بذوق مشترك . ولعله أيضا فكر مشترك . وربما كان لهم ـ بذلك ـ دور ضمنى فى عملية الكتابة .

ومهما يكن من أمر فإن ما طرحه الكتاب بعامة من تصورات فى شأن القارئ يكفى لاستنتاج أن الأغلبية منهم تجعل للقارئ أهمية ثانوية . إنطلاقا من فكرة تقليدية مؤداها أن الكاتب يستجيب فى كتابته لنوازعه الباطنية الذاتية . ولا يعنيه بعد ذلك أن يرضى الناس أو يسخطوا ـ كما كان طه حسين يقول ويكرر . فهل نقول أخيرا إن ذلك من رواسب الرومنسية القديمة ؟ أم أنها رومنسية عائدة . فرضتها مرحلة المخاض التى نمر بها . والتى سبقت الإشارة إليها ؟ .

١٤ ـ وأخيرا يرتبط الجزء الثانى من السؤال السابق بالسؤال الثامن لكى تكتمل الدائرة حول إنتاجية القصة القصيرة . فهذا الجزء يتجه إلى ما يريد الكاتب توصيله إلى الآخرين . والسؤال الثامن يتجه إلى المغزى الأخير للكتابة . وما إذا كان له بعد اجتماعى .

وفيما يتصل بما يهدف الكاتب إلى توصيله تتنوع الأهداف . فمن الكتاب من يوصل خبرة نفسية إلى القارئ . تسمى أحياناً «رؤية» (يوسف إدريس) وأحياناً «رؤيا» (سليمان فياض) أو مجرد إحساس يصعب تحديده (البساطى) . أو حركة ما فى نفس الكاتب (نجيب محفوظ) . أو «تجربة» عاشت فى نفس الكاتب (فاروق خورشيد) . أو «شحنة عاطفية» (مجيد طوبيا) . أو شحنة فى النفس ينبغى لها أن تتشكل فى خارجها (عبد الرحمن فهمى) . ومعنى كل هذا أن القصة تحمل إلى القارئ قيمة نفسية .

ومن الكتاب طائفة أخرى تهدف إلى أن توصل كشوفها إلى الآخرين . إدوار الخراط يريد أن يخطو مع القارئ خطوة فى ساحة الحقيقة ، حقيقته التى هى أيضا حقيقة القارئ . وخيرى شلبى يريد أن يرسل برقية سريعة تنقل «كلمة فكرة أو فكرة كلمة» . يضيء بها للآخرين أو يستجلى بها حقيقتهم . وعبد الله الطوخى يتحدث عن قيمة إنسانية أو كونية جديدة . يطمح إلى أن يشاركه القارئ معرفتها . ويوسف إدريس يرى أن «القصة القصيرة وسيلة خالدة من وسائل إيصال الحقائق ، وهى وسيلة خالدة من وسائل المعرفة» . ومعنى كل هذا أن القصة تحمل إلى القارئ قيمة معرفية .

ثم تصحب هذه الآراء أحيانا وتستقل عنها أحيانا مطالب جمالية . فيحيى حقى يهدف إلى مجرد تعميق الإحساس بالإنسان . وترسيخ القيم الجمالية . وعبد الرحمن فهمى لا يهدف إلى إثارة القارئ أو تحريكه أو تعليمه . بل كل ما يعنيه هو أن يمتعه .

ثم تأتى أخيرا الأهداف الاجتماعية ، فنجد جاذبية صدقى تريد أن توصل رأيها فى موضوع اجتماعى يهم القارئ . وجميل عطية يريد تعرية الوحش الكاسر فى الإنسان وتعديل سلم القيم . وسكينة فؤاد تريد أن تطلق صرخة فى وجه كل ما هو زائف . وغير عادل . وغير إنسانى . وهذه كلها قيم أخلاقية .

وهكذا تتمثل فى أهداف الكتاب مجموعة من القيم النفسية والمعرفية والجمالية والأخلاقية .

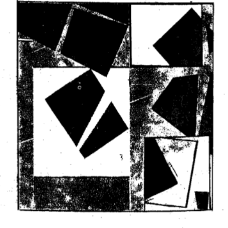
وحين ننتقل إلى موضوع المغزى نجد أن معظم الكتاب قد أخذوا يتوجسون مرة أخرى من أن يكون هدف السؤال توريطهم فيما يريدون أن يبرؤوا منه . وهو أن يكونوا وعاظا أو خطباء منابر . ومن ثم ينفى محمود البدوى عن نفسه هذه الصفة وعبد العال الحمامصى يقرر أن كل قصة من قصصه لها مغزى بالنسبة إلى قضايا العصر . ولكنه غير مباشر . وإدوار الخراط لا يقصد إلى المغزى الاجتماعى أو الأخلاقى قصدا . ولكن هذا يرد فى ثنايا رؤيته وهمومه وتصوره لنفسه وللمجتمع وللحياة . وفاروق خورشيد يقرر أن كل عمل فنى صادق له مغزى اجتماعى معاصر . ولكنه لا يُقصد إليه قصدا ، فتوظيف الفن عن قصد يبعده عن رسالته . والنهج الفنى عند سليمان فياض يحقق المغزى ولكن بصورة غير مباشرة . وكل قصص مجيد طوبيا لها مغزى ـ فى رأيه ـ بالنسبة إلى ما يحدث فى هذا الآن الذى يعيشه . ولكن ليس عن طريق عملية الإسقاط الساذجة . أو المعادلات الصماء .. إلخ ويظل يحيى حقى مخلصا لموقفه حين يقرر أن علاقته هى بالإنسان أينما كان وليس بالأوضاع الاجتماعية المعاصرة .

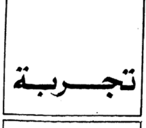
والخلاصة أن الغالبية العظمى من الكتاب حريصة على تأكيد مغزى ما يكتبون بالنسبة إلى مجتمعهم . ولكنهم حريصون فى الوقت نفسه على أن يتحقق هذا المغزى عن طريق الوسائل الفنية بطريقة غير مباشرة .

١٥ ـ وبعد فإن مراجعة واحدة لهذا الاستعراض تدل على أن فئة الكتاب الذين ظهروا مجتمعين فى الاستشهاد بهم على رأى أو اتجاه أو حقيقة . لا يظهرون هم أنفسهم مجتمعين بنفس الطريقة فى موقف آخر . بل سيتضح أنهم يدخلون دائما فى تشكيلات جديدة ، ومن أجل ذلك لم نتحر أى ترتيب لهم عند ورود الاستشهاد بهم . ومع ذلك فليس هذا هو المهم . بل المهم هو أن أحدا منهم لا يستطيع ـ نتيجة لهذه المداخلات والمخارجات المتنوعة ـ أن يزعم أنه يمثل اتجاها أو رأيا لا يمثله أحد غيره . أو لا يمثله إلا فئة محدودة من الكتاب ، فعلى مساحة هذا الاستعراض يوشك أن يكون كل كاتب قد تجاور مع كل كاتب فى موقف من المواقف على أقل تقدير . وهذا معناه أنهم قد يتوازون مرة . ويتقاطعون أو يتعارضون مرة ، يلتئمون هنا ويفترقون هناك . ثم يخلص إلينا من توازيهم وتقاطعهم وتعارضهم . والتئامهم وافتراقهم . مجموعة حقائق كلية . لا تنسب إلى واحد منهم . أو إلى أى فئة اجتمعت منهم ذات مرة عبر الطريق دون أخرى . إنها الحقائق المستخلصة من مجموعة العلاقات التى وازت بينهم أو عارضت . والتى جمعت بينهم وفرقت .

إن غلبة شعور الرضا عن النفس . والثقة بها . والاطمئنان إليها . لا تنفصل مطلقا عن العزوف عن الثقافة النظرية . كما لا تنفصل عن النزعة الشعرية التى تعلن عن نفسها بين الحين والآخر . وكما لا تنفصل عن الاستغراق فى عملية الكتابة دون كبير اهتمام بالقارئ الإيجابى . ولكن الرضا عن النفس يقابله سخط على الواقع . وهذه الثنائية بدورها لا تنفصل عن ثنائية التفاؤل والتشاؤم إزاء المستقبل . بل لا تنفصل ـ فى جوهرها عن ثنائية الموهبة والصنعة . وثنائية الممارسة والنظرية . إن هذه الثنائيات مازالت تسكن عقول كثيرين ، وربما كان لهم العذر . ولكن علينا أن نتطلع إلى مد جديد . يصنع منها وحدات ملتئمة وسعيدة .


الواقع
الأدبي





الليالى فى الليالى

نبيلة ابراهيم

ربما كان من تحصيل الحاصل أن نقول إن ألف ليلة وليلة عندما تخضع لرؤية الفنان ، تنتقل ، أو تنتقل بعض شخوصها وموتيفاتها ؛ وربما بعض قصصها كاملة ، من جوها الطبيعى إلى جو رمزى ، ومن وظيفتها الأصلية التى تتمثل بوجه عام فى صراع الإنسان مع الموت ومع الظلام للوصول إلى الحياة وإلى الضياء ، إلى وظيفة أخرى قد تكون اجتماعية أو سياسية أو ميتافيزيقية .

كل هذا يبدو بديهيا عندما نأخذ فى قراءة رواية «ليالى ألف ليلة وليلة» التى نشرت حديثا لنجيب محفوظ ؛ إذ سرعان ما تتحرك الألفاظ والعبارات فى ذهن القارئ لتتجمع حول شخوص القصة وأحداثها ؛ مكونة وحدات متنوعة من الأفكار والقيم التى تلتف جميعا بدورها حول المعنى الكلى الذى يمكن لكل قارئ أن يستخلصه لنفسه .

ولكن المشكلة لا يمكن أن تقف عند حد حل شفرات القصة للوصول من الدال إلى المدلول ؛ إذ قد تتم هذه العملية على مستوى الوحدات الجزئية ، ولكنها لن تؤدى إلى تصوير البناء الفنى المتكامل لهذه الرواية ، الذى لم يخرج على نحو ما هو عليه ؛ إلا لأن كاتبها عايش بصدق بناء الليالى العربية وما يتحرك - فى إطار هذا البناء - من أضداد ومفارقات ومتناقضات .

لهذا فإن إدراك مغزى ليالى نجيب محفوظ لا يمكن أن يتحقق إلا إذا وضع بناؤها فى مقابل بناء الليالى العربية . وتزداد المسألة تشابكاً عندما نجد أن كثيرا من شخوص الليالى العربية وكثيرا من أحداثها ، تنتقل إلى ليالى الكاتب ، لتحدث هذا المزج الهائل بين الليالى الأصلية والليالى المستوحاة منها . ولعل الكاتب شاء أن يتصاعد بهذا المزج عندما قسم روايته إلى قصص منفصلة ، كما هو الحال فى ألف ليلة وليلة ؛ ومن ثم كان حريصا على أن تبدأ كل قصة بالرقم (١) ثم تتسلسل الأرقام ، وكأن كل رقم يشير إلى ليلة من الليالى ، حتى تنتهى القصة لتبدأ بعدها القصة التالية بالرقم (١) وهكذا . ولعل هذا يبرر عرض هذا الموضوع فى عدد من «فصول» خصص لفن القصة القصيرة ؛ فالرواية - أولا - مستوحاة من عمل قصصى عربى يتمثل فى مجموعة من الأقاصيص ؛ وهى - ثانيا - توهم القارئ بأنها كذلك مجموعة من الأقاصيص التى نسجت على غرار أقاصيص ألف ليلة وليلة .

وتبدأ ليالى نجيب محفوظ من حيث انتهت ليالى شهرزاد . «وكانت شهرزاد فى هذه المدة (مدة الألف ليلة وليلة) قد خلفت من الملك ثلاثة ذكور . فلما فرغت من هذه الحكاية (الأخيرة) قامت على قدمها وقبلت الأرض بين يدى الملك وقالت له : يا ملك الزمان . وفريد العصر والأوان . إنى جاريتك . ولى ألف ليلة وليلة وأنا أحدثك بحديث السالفين ومواعظ المتقدمين . فهل لى فى جنابك من طمع حتى أتمنى عليك أمنية ؟ فقال لها الملك : تمنى تعطى يا شهرزاد ! فصاحت على

الدادات والطواشية وقالت لهم : هاتوا أولادى ! فجاءوا لها بهم ممرعين . وهم ثلاثة أولاد ذكور ... فلما جاءوا بهم أخذتهم ووضعتهم قدام الملك . وقبلت الأرض . وقالت : يا ملك الزمان . إن هؤلاء أولادك . وقد تمنيت عليك أن تعتقى من القتل إكراما لهؤلاء الأطفال ... فعند ذلك بكى الملك وضم أولاده إلى صدره وقال : يا شهرزاد . والله قد عفوت عنك من قبل مجئ هؤلاء الأولاد ... وشاع السر فى سراية الملك حتى انتشر فى المدينة . وكانت ليلة لا تعد من الأعمار . ولونها أبيض مثل وجه النهار . »(١)

ولكن هذه الليلة من « ألف ليلة وليلة » لم تكن فى رواية نجيب محفوظ بيضاء مثل وجه النهار . بل كانت ليلة معتمة تختلط فيها البياض والسواد .

قالت شهرزاد عندما زف إليها أبوها الوزير دندان خبر اتخاذ الملك قراره بالكف عن القتل والعيش معها فى سلام فى عش الزوجية : « ولكنك تعلم يا أبى أنى تعيسة . » فرد عليها أبوها الذى لم يتخلص كذلك من رعب الماضى : « حذار يا ابنتى . فإن الخواطر تتجسد فى القصور وتنطق . » ولكنه قال لها كلمة عزاء : إنه يحبك يا شهرزاد » . فردت قائلة : « الكبر والحب لا يجتمعان فى قلب ، إنه يحب ذاته أولا وأخيرا .. كلما اقترب منى تنشقت رائحة الدم . »

وحاول أبوها أن ينتزعها من الماضى لتستقبل الحاضر الجديد ، ولكن شهرزاد لم تستطع أن تخفى تشاؤمها إزاء الحاضر المثقل بأعباء الماضى . وقالت : « كم من عذراء قتل . وكم من تقى ورع أهلك ، لم يبق فى المملكة إلا المنافقون . »

ويظل هذا الإحساس بالخوف والقلق مسيطراً على شهرزاد وأسرتها طوال أحداث الرواية . قالت شهرزاد لأمها : « إنى خائفة على دنيازاد وعلى نفسى أيضا . لاأمان للسفاك . إن شر ما يبتلى به الإنسان أن يتوهم أنه إله .

- إنه كالموت لامفر منه .
- يتراءى لى أحيانا أنه يتغير .
- أبوك يقول ذلك أيضا .
- لكن ماذا يدور بداخله ؟ مازال فى نظرى لغزا غامضا لاأمان له .
- قد تعجبه الحكايات وهى بعيدة . أما إن تقتحم داره وتتعامل معه فشىء آخر . قد تعاوده وساوسه .
- وينقلب شيطانا كما كان أو أفظع »

هذه العبارات وغيرها ترد فى الرواية على نحو يتقاطع مع زمن السرد المتصل ، فتشير من ناحية ، إلى الوحدة الأساسية التى تخضع لها وتتجمع من حولها وحدات القص الأخرى ، كما أنها تدفعنا ، من ناحية أخرى ، إلى أن نبحث عن صداها فى النص ، فى التكوينات الأساسية المؤلفة لموضوعات قصصية . وفضلا عن هذا ، فإن هذه العبارات تضع القارىء على بداية التداخل بين ليالى نجيب محفوظ والليالى العربية .

ويمكننا أن نضع المقابلة بين نهاية الليالى العربية ، وبداية ليالى نجيب محفوظ على النحو التالى :

نهاية الليالى العربية	بداية ليالى نجيب محفوظ
١ - شهريار : بداية جديدة لعهد جديد	**١ - شهريار: ماض مستمر ، فهو مازال يرى أن العدل لابد أن يجمع بين السيف والعفو**
٢ - شهرزاد : ماض تولد عنه حاضر لاينظر إلى الماضى بل إلى المستقبل .	**٢ - شهرزاد : حاضر لم يولد بعد ، لأنه مكبل بمأساة الماضى**

٣ - نهاية الليالى فى عالم الخيال   ٣ - بداية الليالى فى عالم الواقع .

وفى هذا الجو المشوب بالحذر يتحرك الحاضر . أعنى حاضر الرواية . وفى إطار هذا الحاضر تقف بعض الشخوص موقفا ثابتا . فى حين تتحرك شخوص أخرى حركة دائبة حتى نهاية الرواية أمّا الشخوص الثابتة فتتصدرها شخصيتا شهريار وشهرزاد . وإذا كان شهريار يمثل الماضى المستمر فى أشكال أخرى ، عندما يأخذ فى معايشة عالم قصص شهرزاد مرة أخرى فى الواقع بدلا فى الخيال . وإذا كانت شهرزاد تمثل الحاضر المكبل بأغلال الماضى . فإن الشخصية الثالثة . التى تكون الثالوث الثابت . هى شخصية الشيخ عبد الله البلخى . وهى شخصية تمتص ماضى شهريار وحاضر شهرزاد معاً . ولكنها تسعى إلى تغيير هذا الحاضر المشوب بالحذر والخوف والقلق ، من خلال تحريك مفهوم جديد للدين يدفع الحياة إلى الحركة ايجابا لاسلبا . مهمة الشيخ - إذن - أن يكبل قوة شهريار ويمتصها مرة أخرى كما سبق أن كبلتها حكايات شهريار وامتصتها وأحالتها إلى قوة مستمعة سلبية . كما أن مهمته كذلك إطلاق العنان للحاضر بعد أن يفك عنه أسر الماضى . وبهذا تكون شخصية الشيخ البلخى شخصية ثابتة على طول الرواية وممثلة للتغيير فى مقابل الشخصيتين الثابتتين الأوليين الممثلتين للجمود .

شهريار	شهرزاد
ثبات على التسلط والمراوغة بين السيف والعفو	ثبات على الخوف

الشيخ البلخى

تحرر من التسلط والمراوغة والخوف

وبهذا الثالوث . تكون ليالى نجيب محفوظ قد ابتعدت عن إطار « ألف ليلة وليلة » بعد أن اقتربت منه فى بداية الأمر ، إذ إن الشخصية الثالثة ليست منسوجة من عالم الليالى . بل من عالم الواقع .

فإذا أضفنا إلى هذه الشخوص الثلاثة الثابتة شخصية المكان الثابت وهو مقهى الأمراء الذى يمثل سيميولوجيا الأرض التى تجمع كل الناس . أخيارهم وأشرارهم . أغنيائهم وفقرائهم . فإن الكاتب يكون بذلك قد أرسى دعائم البناء . ومهد نفس القارىء لسماع دوى الانفجار الشبيه بانفجارات « ألف ليلة وليلة » عندما يقتحم الجن عالم الإنسان الضعيف . ويدفعه على الرغم منه . إلى الانتقال من الثبات إلى الحركة .

ومن المقهى تبدأ الحركة الأولى الممهدة لليالى الرواية . ونعنى بذلك حركة جماعة المقهى بكل أنماطها البشرية المختلفة المتباينة . عندما يتناقل . فيما بينها . خبر إعلان السلطان قراره بأن يكف عن قتل النساء ويزواجه الشرعى من شهرزاد . ولايطمئن السندباد إلى هذا الكذبة الخادعة ، كذبة أن يبدأ السلطان عهداً جديداً يسود فيه العدل والاطمئنان . وهو لهذا يقرر أن يهجر المقهى والجماعة ليعيش فى عالم آخر ليس له صلة بعالم الناس وإن جاوره . قال السندباد :

« ضجرت من الأزقة والحوارى ، ضجرت من حمل الأثاث والنقل . لا أمل فى مشهد جديد . هناك حياة أخرى . يتصل النهر بالبحر . يتوغل البحر فى المجهول . يتمخض المجهول عن جزر وجبال وأحياء وملائكة وشياطين . ثمة نداء عجيب لايقاوم . قلت لنفسى جرب حظك ياسندباد . والق بذاتك فى أحضان الغيب » .

إن السندباد بمغامراته المتتالية أصبح نمطاً نموذجيا للمعرفة . بل هو نمط نموذجى للمعرفة فى إطار « ألف ليلة وليلة » كذلك . كما أشارت إلى ذلك فريال غزول فى بحثها العلمى الجاد « الليالى العربية ، دراسة بنائية »(٢) . ذلك إن السندباد قام برحلته الأولى بدافع تعويض لثروته المفقودة . وعاد منها وهو موفور الحظ من الغنى . ولكنه ماإن استقر فى بغداد مرة أخرى حتى أصابته حالة من « اللاتوازن » مصدرها التعطش الشديد للكشف عن خبايا المجهول . ويرحل السندباد مرة أخرى . حتى إذا ماروى عطشه فى تعرف أحوال الناس وأسرار الكون وعاد إلى

بغداد . إذا بحالة «اللاتوازن» تعاوده مرة أخرى . وهكذا تعددت رحلات السندباد حتى بلغت ست رحلات بعد الرحلة الأولى . وإذا كان «لاتوازن» السندباد ينبع من داخل نفسه وليس نتيجة صدع بينه وبين المجتمع ، فإنه يقف فى ذلك على طرف النقيض مع شهريار ـ نجيب محفوظ . الذى لايريد أن يعرف ابعد من أن «العدل له وسائل متباينة . منها السيف ومنها العفو ولله حكمته» . كما اثبت أنه لم يفد من حكايات شهرزاد إلا إفادة شكلية عندما قال :

«علمتنى شهرزاد أن أصدق مايكذبه منطق الإنسان . وأن أخوض بحراً من التناقضات» وبهذا يقف شهريار . فى بداية الرواية التمهيدية . وقبل أن تبدأ أحداث الليالى . معارضا لثلاثة شخوص يمثل كل منها فكرة مجردة مناوئة لبناء فكره :

١ ـ اللاخوف واللاضمير .	١ ـ شهرزاد ؛ الضمير الحى والخوف .
٢ ـ مفهوم خاطىء للدين .	٢ ـ الشيخ البلخى مفهوم سليم للدين بهدف تحرير المجتمع من عوامل القهر .
٣ ـ مفهوم خاطئ للمعرفة .	٣ ـ السندباد : المعرفة التى ليس لها حدود .

ـ ٢

وبعد أن قدم الكاتب شخوصه الأساسية . بدأت الرواية بصحوة بعد نوم ثقيل مصحوب بالكوابيس ، ولهذا فقد كانت هذه الصحوة فى حاجة إلى دقة خاصة من دقات الزمن : «الزمن يدق دقة خاصة فى باطنه فيوقظه» . واليقظة يقظة الروح أولا ، وتتجسد هذه اليقظة فى ليالى نجيب محفوظ ـ كما هو الحال فى ألف ليلة وليلة ـ فى اقتحام العفاريت والجان عالم الإنسان ؛ فهى إما أن تجلب له الحظ والمنفعة أو أنها تتلذذ بالعبث به . وعندما يحدث هذا فى القصص الشعبى يظل العالمان منفصلين : عالم الجن والعفاريت والمردة ، وعالم الإنس والحياة المرئية المحسوسة ؛ بل إنهم عندما يتداخل العالمان يظل لكل منهما كيانه المستقل الخاص به .

ولما كانت ليالى نجيب محفوظ تنحو نحو صنعة ليالى «ألف ليلة وليلة» فإن العالمين يتواجدان عنده كذلك جنبا إلى جنب . ولكنهما يكونان معا ـ من الناحية الدلالية ـ عالما واحداً وكلاً لايتجزأ هو عالم الواقع الجديد الذى لابد أن يعيشه الشعب ؛ لالأن الشعب هو الذى صنعه ، بل لأن السلطان شهريار هو الذى أراده إثر اتخاذه قرار العفو والعودة إلى حياة السلام . وإذا كان بناء فكر شهريار لم يتغير تغيراً جذريا ، فإننا ننتظر أن يصحو الناس على فوضى وتضارب .

وقد وقع اختيار العفريت «قمقام» على «صنعان الجمالى» التاجر الذى لايجيد إلا البيع والشراء والمساومة ، والذى طالما كبت الجزء الطيب فى نفسه من أجل تحقيق أغراضه الدنيئة . قال له العفريت قمقام : «يالكم من مخلوقات مزعجة ، لاتكفون عن الطمع فى استعبادنا لتحقيق أغراضكم الدنيئة . ألم يشبع نهمكم باستعباد الضعفاء منكم ؟» .

وقد وقع صنعان فى أسر العفريت قمقام ، أو قل إنه وقع فى أسر سورة شيطانه . وكان عليه ـ لكى يتخلص من هذا الأسر ـ أن يقتل عبد الله السلولى ، حاكم الحى الذى استفحل شره فى الماضى ، والذى مازال مستمرا فى منصبه فى الحاضر ، فلما سأل صنعان قمقام : ولم لاتقتله بنفسك ؟ قال : «استأنسنى بسحر أسود . وهو يستعين بى فى قضاء مآرب لايرضى عنها ضميرى» .

وهنا تتضح المقارنة بين صنعان وعبد الله السلولى . إن كليهما سيىء . ولكن عبد الله السلولى شر مطلق ، فى حين أن صنعان شر نسبى . وإذا لم يعد للخير المطلق وجود ، فلا أقل من أن يبدأ بصيص الأمل من الخير النسبى الذى مازال مودعاً فى نفس صنعان الجمالى . قال له قمقام : «إنى عفريت مؤمن . قلت هذا الرجل خيره أكثر من شره . أجل له علاقات مريبة مع كبير الشرطة ، ولم يتورع عن الاستغلال أيام الغلاء ، ولكنه أشرف التجار ، وذو صدقات وعبادة . وذو رحمة بالفقراء . لذلك آثرتك بالخلاص ، خلاص الحى من رأس الفساد . وخلاص نفسك الآثمة» .

واضطرب صنعان ، وتملكته حالة من الفوضى النفسية . وانتقلت عدوى هذه الفوضى إلى الناس . فمن قائل إنه قد سكنه عفريت شرير ؛ ومن قائل إن كلبا مسعورا عضه . ولم يجرؤ صنعان على القيام بالمهمة التى وكلها إليه قمقام ، وأخذ يتخبط وهو فى تخبطه قتل فتاة صغيرة أراد أن يعتدى عليها . ولكنه أدرك بعد ذلك أنه لامفر له من قتل عبد الله السلولى ليخلص الناس من شره . فلما فعل هذا هدأت نفسه . وتحرر قمقام من السحر الأسود الذى كبله به عبد الله السلولى . وانتشر خبر الجريمة ، وحامت حوله الشبهات . وعندئذ لاذ بشيطانه ليساعده على الخلاص ، ولكن شيطانه لم يقدم إليه أى عون ، وقال له : «كن بطلا ياصنعان ؛ هذا قدرك» . وحكم على صنعان الجمالى بالقتل ، فمات وخلف وراءه أبنه فاضل الجمالى وابنته وزوجته ليواجهوا مصيرهم .

وقال بيشه كاتم السر : «علينا أن نضاعف المواعظ فى المساجد والموالد» .

ـ ٣

لقد بدأت الأمور تتحرك من عالم المجهول .. وكان لابد لها أن تتحرك من عالم المجهول إلى عالم المعلوم ولم يكن الواقع المعلوم فى حقيقة الأمر يريد أن يتحرك ، إذا لم تكن استجابة شهريار للحدث الأول الذى ابتلى به الحى سوى أن أصدر أمرا بقتل صنعان ؛ لأنه لايريد أن يعرف أبعد من أن صنعان الجمالى يستحق القتل . وحسْبُ رجاله أن يروا الدواء فى إلقاء مزيد من الخطب والمواعظ الدينية .

ولهذا كان لابد لعالم المجهول أن يتوغل خطوة أبعد من ذلك فى عالم الواقع حتى تتصاعد الأحداث ويتضخم التبلبل . وكان «جمصة البلطى» رئيساً للشرطة . وكان صديقا حميما . بطبيعة الحال . لرئيس الحى المقتول . ولكنه كان . فى الوقت نفسه . جارا حميما لصنعان الجمالى . وكان يجمع بينهما هذا الجزء الطيب الذى يسكنهما على الرغم من شرورهما . ولهذا فقد كانت نفس جمصة البلطى تلح عليه فى بعض الأحيان فى أن يراجع حساباته .

قال لنفسه وهو يطرح شبكته فى البحر ، ممارساً هوايته فى الصيد : «عجيبة هذه السلطنة بناسها وعفاريتها ، ترفع شعار الله وتغوص فى الدنس» . وفيما هو يشد الشبكة ويستخرج مافيها ، عثرت يده بكرة معدنية ، ولم يجد معها أى صيد آخر . فلما ألقاها بعيدا انفجرت مثيرة لدخان كثيف تصاعد منه العفريت «سنجام» زميل العفريت قمقام وارتجف جمصة من الخوف ، ولكنه تمالك نفسه ليهادن العفريت فهنأه بتحرره من سجنه مذكرا إياه بأنه هو الذى حرره من القمقم . ولكن سنجام رد عليه فى حنق قائلا :

«فى سجنى الطويل امتلأت بالحنق والرغبة فى الانتقام» . وكان للكلمة وقع مخيف فى قلب جمصة ، فقال بضراعة : «العفو عند المقدرة من شيم الكرام» . ولكن هذا الرد لم يزد سنجام إلا حنقاً ، وراح يدير مع جمصة حواراً يهدف منه إلى أن يجعل جمصة يواجه حقيقة نفسه . فقال رداً على تضرعه :

«بارعون أنتم فى الحفظ والاستشهاد والنفاق ، وعلى قدر علمكم يجب أن يكون حسابكم ، فالويل لكم !» ورد جمصة ملتمسا العذر عن أخطائه : «نحن نخوض صراعاً متواصلا مع أنفسنا والناس والحياة ، وللصراع ضحايا لا يحيط بهم حصر ، والأمل لا ينعدم أبدا فى رحمة الرحمن» . وقد كان العفريت سنجام يزداد ثورة كلما سمع من جمصة كلمة تتمسح بالدين وتكشف عن التوظيف الخاطىء له ، تماما كما يفعل شهريار . ولهذا رد عليه فى عنف قائلا : «الرحمة لمن

يستحق الرحمة ، ورحاب الله مفروشة بأزاهير الفرص المتاحة لمن استمسك بالحكمة . لذلك لا تحق الرحمة إلا للمجتهدين ، وإلا أفسدت الروائح الكريهة نقاء الجو المضيء بالنور الإلهى ، فلا تعتذر عن الفساد بالفساد ! » .

واستمر الحوار حتى وقع جمصة فى حصار محكم . لم يخلصه منه إلا ظهور قمقام لسنجام ، فهنالك تبادل العفريتان التحية . وهنأ أحدهما الآخر بتحرره .

وظن جمصة أن عفريته قد هجره ، فمضى يمارس عمله رئيسا للشرطة . وكانت المهمة المنوطة به من قبل السلطان هى مطاردة الشيعة والخوارج . ووجه جمصة إنذارا إلى فاضل الجمالى ، على الرغم من صلته القديمة بأبيه ، ألا ينخرط فى سلك الخارجين . ورد فاضل بأنه «يعيش فى حاله» ، وأنه يسير على هدى تعاليم الشيخ عبد الله البلخى . ورد عليه جمصة قائلاً بأن جميع أبناء الشعب يتخرجون فى بداية الأمر من مدرسة البلخى ، ولكن ما يلبث أن يظهر الشياطين المنحرفون عن خط البلخى .

واستمرت الفوضى تضرب أطنابها فى البلاد . وكان كلما وقع حادث اشتط جمصة فى العقاب الجماعى . وكان لابد لسنجام أن يظهر له مرة أخرى ليرغمه على أن يفيق ، وقال له : «إنك تطارد الهواتف الشريفة كما تطارد الشرفاء» . وظل يحاصره حتى اعترف وقال : «الحق أنى لست راضيا عن نفسى» . ثم قال فى نفسه عن نفسه : «لص قاتل ، حامى المجرمين ومعذب الشرفاء ، نسى الله حتى ذكره به عفريت من الجن» .

وقد بلغت الأحداث ذروتها عندما سرقت مجموعة الجواهر من بيت حاكم الحى ، فتوعد الحاكم جمصة رئيس الشرطة ، واتهمه بالإهمال . وانهار جمصة البلطى ، ولاذ بالشيخ عبد الله البلخى يلتمس عنده العون . ولكن الشيخ لم يشأ أن يسمع منه كلمة واحدة ، واكتفى بأن قال له كلمته :
«الحكاية حكايتك وحدك ، والقرار قرارك وحدك» .

واتخذ جمصة البلطى قراره ، وقتل حاكم الحى الجديد خليل الهمذانى . ثم مثل أمام شهريار للتحقيق معه فى سبب قتله خليل الهمذانى . قال جمصة إنه إلهام ألهمه من خلال حكاية عجيبة غيرت مجرى حياته . وانجذب وجدان السلطان نحو لفظة «حكاية» ، إذ كان مازال يعيش فى جو ألف ليلة وليلة ، فتساءل : «وما الحكاية ؟» . فأخذ جمصة يقص حكايته من البداية ولما وصل إلى قصة العفريت سنجام معه ، «قال ببرود : سنجام جمصة عقب قمقام صنعان الجمالى ! أصبحنا فى زمن العفاريت الذين لا هم لهم إلا قتل الحكام» .

وحكم على جمصة بالقتل ، وقطع رأسه . ولكن سنجام أراد أن يقتل جمصة القديم ويظل جمصة الجديد حيا . ولهذا فقد شهد جمصة الجديد قطع رأسه ، ودار فى المدينة بعد ذلك فى صورة لا يعرفه بها أحد . وهو على يقين بأنه حى ميت فى آن واحد . وظلت رأسه المعلقة على باب المدينة شاهداً له على ذلك .

لقد شاءت الشياطين الثائرة أن يقتل صنعان الجمالى قتلا نهائيا ويظل بعد ذلك مجرد ذكرى . وكان ابنه فاضل مجسدا لهذه الذكرى . ولكنها شاءت لجمصة البلطى أن يكون باقيا بجسده الذى سكنه روح آخر ، روح ثورى فعال على الدوام . ويصبح لاختفاء جمصة القديم عندئذ مغزى خاص ، لأنه كان لابد أن يتحرك فى صورة جديدة . ولو أنه تحرك فى صورته القديمة لشك الناس فى قوله وفى فعله .

واختار جمصة البلطى أن يظهر فى شكل حمال عرف بعبد الله الحمال . وكان سعيداً بهذا العمل ، إذ أنه أتاح له أن يدخل بيوت الكبار ويعرف مايتردد فى أوساطهم . وكان شهريار قد غير طاقم الحكام . فتساءل جمصة ــ أو عبد الله الحمال : «من أين يأتى شهريار بهؤلاء الحكام ؟» .

وقبل أن يقوم جمصة بفعل جديد ذهب إلى الشيخ البلخى لينتزع منه الرضا عما فعله من قبل . وجاءه رد الشيخ صريحا : «الفعل الجميل خير من القول الجميل» . وقال له كذلك : «كل على قدر همته» . ووسعت همة جمصة الجديد ــ أو عبد الله الحمال ــ أن يقتل كاتم السر . وكان من عادته أن يعود بعد كل فعل كبير إلى المكان الذى يحتضن صنوف الناس جميعا ، إلى مقهى الأمراء ليسترق السمع . وهناك جلس مرة إلى جانب فاضل ، الذى كان يجهله كل الجهل وسأله :

ــ ولكن هل تصدقون ماروى عن العفريت ؟

ــ وكيف لا وقد جر علينا ماجر من الكوارث . ولكن الوالى لا يستطيع أن يستدعى العفريت الشهادة أو للتحقيق ، فكيف يقيم العدل ؟ فقال عبد الله الحمال : على الوالى أن يقيم العدل من البداية فلا تقتحم العفاريت علينا حياتنا .

ثم حدث أن عثر على عدنان شومة ، رئيس الشرطة الجديد مقتولا ، وخاف عبد الله الحمال أن تحوم حوله الشبهات فهرب إلى الخلاء . وهناك سمع صوت عبد الله البحرى يناديه فقال له :

ــ من أنت وماذا تعرف عنى ؟

ــ أنا عبد الله البحرى ، كما أنك عبد الله البرى ، وقبضة الشر تتوتر للقبض على عنقك .

ــ سيدى ماذا يبقيك فى الماء ؟ من أى الأحياء أنت ؟

ــ ما أنا إلا عابد فى مملكة الماء اللانهائية .

ــ تعنى أنها مملكة تحيا تحت الماء ؟

ــ نعم ، تحقق بها الكمال وتلاشت المتناقضات ، ولا ينقص صفوها إلا تعاسة أهل البر . ثم حمله عبد الله البحرى فوق الماء وأوصله إلى الشاطئ الآخر . فلما نظر إلى نفسه ، وجد أنه قد تحول إلى شخص آخر جديد .

واجتاحت الحى حملة شرسة . تلقى القبض على كل من كان له صلة بعبد الله الحمال . ولم يرض عبد الله الحمال أن يلقى القبض على الأبرياء ، فذهب فى شجاعة ، وقدم نفسه إلى رئيس الشرطة الجديد ، وقال له إن عبد الله الحمال هو قاتل عدنان شومة وخليل الهمذانى وبطيشة مرجان وإبراهيم العطار . فلما سأله كبير الشرطة عن سبب قتله هؤلاء ، قال إنه مكلف بقتل الأشرار . فلما سأله عمن كلفه بذلك ، قال : إنه سنجام العفريت المؤمن . فلما قال له إن رئيس الشرطة الأسبق جمصة البلطى اعترف بقتل الهمذانى ، قال له : أنا كنت جمصة البلطى .

وازاء هذه الأقوال اللامعقوله تقرر إيداع جمصة البلطى فى مستشفى المجانين . ودار البحث بعد ذلك عن عبد الله الحمال .

ــ ٤

وإلى هنا نلاحظ كيف تفرع البناء الأساسى للرواية من خلال القص والحوار . وكانت الرواية ، كما سبق أن ذكرنا ، قد بدأت بتقديم الشخوص الثلاثة الأساسية التى تمثل بناء المجتمع الذى تتحرك فيه الأحداث ، على المستويات الفكرية والسياسية والاجتماعية . أما السندباد فلم يرد اسمه إلا عابرا . وهو ما كاد ظهر حتى اختفى ليظهر فى نهاية الرواية ــ كما سنرى .

وهكذا تفرعت عن بناء فكر شهريار تلك الشخصيات التى قتلت ، كما تفرع عنها كذلك شخصيتا جمصة وصنعان قبل أن يظهرهما العفريتان . وكذلك تفرعت عن شخصية شهرزاد هاتان الشخصيتان نفسيهما فى مرحلتيهما المتوترة الفزعة . أما شخصية الشيخ البلخى فقد تفرعت عنها شخصية العفريتين المؤمنين قمقام وسنجام ، ومن خلالها تكونت شخصيتا صنعان وجمصة الجديدتين .

شهريار	الشخوص التى قتلت والتى ينبغى أن تقتل + جمصة وصنعان بسلوكها القديم
شهرزاد	الشخوص التى يعذبها الخوف والقلق .
الشيخ البلخى	قمقام وسنجام + صنعان وجمصة الجديدان .

ومن الطبيعى أن يحد هذا البناء من مجال الاختيار من ألف ليلة وليلة ، كما أنه يوجه هذا الاختيار التوجيه الزمنى المطلوب لتسلسل الأحداث ، بصرف النظر عن موقعها فى ألف ليلة وليلة .

فإذا استبعدنا قصة صنعان الجمالى التى لم تستوح من الف ليلة وليلة سوى جوها ، فإننا نجد أن قصة جمصة البلطى قد استوحت قصة بعينها هى قصة «الصياد والعفريت»[3] الذى ظل محبوساً فى القمقم ومطروحاً فى البحر منذ أيام سيدنا سليمان . ففى كلتا القصتين عثر الصياد على كرة نحاسية فى شباكه . ولما ألقى بها بعيداً ، انفجرت محدثة دخانا كثيفا برز منه العفريت . ولكن قصة نجيب محفوظ لا تلبث أن تنسلخ بعد ذلك عن قصة ألف ليلة وليلة لتسير نحو الهدف ، ملتحمة مع القصص الأخرى . فى حين تستمر قصة ألف ليلة وليلة بوصفها مغامرة فى حد ذاتها منسجمة مع الحكايات الأخرى فى الوقت نفسه فى كونها تصور البطل الطقوسى الذى يخوض صراعاً بين الدينى والدنيوى ، أو بين العالم الغيبى والعالم المرئى ويفوز فى النهاية فى الغالب ، بالمكسب المادى . إن كل حكاية فى ألف ليلة وليلة تعيش فى الإطار النسبى للحياة المعيشة ، ولكنها تعيش فى الوقت نفسه فى الإطار الكونى الكلى . ولهذا فإن كل قصة فيها تصور حدثا لا يحدث للمرة الأولى أو الأخيرة ، بل هو حدث كان يحكى من قبل ، ويظل ينتظر من يحكيه على الدوام . ونتيجة تراكم الأحداث وتنوعها فى ألف ليلة وليلة ، كان المجال رحبا للاختيار ، ولكنه فى الوقت نفسه كان اختياراً رقيقاً ومحكماً ، لأنه إذا فقد وظيفته فى خدمة بناء القصة وهدفها فإنه يكون عالة على القص . كما أنه يؤدى إلى تشتيت الفكرة .

ومن هذا المنطلق وجد نجيب محفوظ أن التداخل بين قصة الصياد والعفريت وقصة عبد الله البحرى وعبد الله البرى ،[4] على سبيل المثال ، يمكن أن يخدم بناء قصته وفكرتها . ذلك أن عبد الله البحرى يمكن أن يكون تحولا لشخصية السندباد البحرى الذى غادر عالم البر تأففا منه وزهداً فيه ، مفضلا البقاء فى عالم البحر ، ولكنه كان مكلفا بمراقبة أحوال البر ومنوطاً به أن يظهر لبعض الشخوص فى الوقت المناسب . ولهذا ظهر لجمصة البلطى ، أو سبد الله الحمال ، أو عبد الله البرى ، لينقذه من القتل فى اللحظة الحاسمة .

وإلى هنا ينتهى دور العفريتين الخيرين سنجام وقمقام بعد أن خلفا وراءهما جمصة البلطى ، الحى الميت ، وبعد أن تأكدا من أنه لن يستطيع أن يفلت من أداء الرسالة . وعندما ينحسر دور العفريتين الخيرين ، نصبح الطريق ممهداً للعفاريت الشقية التى مهمتها العبث ــ فى «ألف ليلة وليلة» ــ بنى الإنسان . ولكن العبث فى روايتنا ليس مقصوداً فى ذاته ، بل كان القصد منه أن يعود فيلتحم مع مهمة العفريتين الخيرين ، أو مع مهمة جمصة البلطى .

لقد حدث أن تهدد الروم مملكة شهريار ، واستعد شهريار لهذه الحرب بكل ما أوتى من قوة وعتاد . وتنبأ الطبيب عبد القادر المهينى ، الذى كان ملازما للشيخ البلخى ، بانتصار جيش السلطان ، ولكنه تنبأ كذلك ، بأن البومة ستنعق فى بيت المال .

ولم يكن غريبا أن يكون أول من يزف إليه الانتصار هو كرم الأصيل ، صاحب الملايين . وما كان كرم هذا يسعد بنبأ الانتصار حتى حدجه حاكم الحى بنظرة طويلة ثم قال له : «بيت المال تكلف فوق طاقته» . وانقبض صدر كرم الأصيل ، لأنه عرف مغزى هذا الكلام ، وهو أن السلطان سيخصه بشرف إعانة السلطنة بملايين من الدنانير . ولكن كرم الأصيل لا يريد أن يدفع دون أن يأخذ . وقد كان مولها بحب «دنيازاد» ، أخت شهرزاد ، ولذلك اغتنمها فرصة لطلب يد دنيازاد من السلطان شهريار .

ولكن دنيازاد كان قد حدث لها مع نور الدين ، بائع العطور البسيط ، ما حدث تماما مع بدور ونور الدين فى ألف ليلة وليلة .[5] فقد وقع بصر العفريت العابث «سخربوط» على دنيازاد وهى نائمة فبهره جمالها ، وفى الوقف نفسه انبهرت العفريته العابثة «زرمباحة» ، صديقة سخربوط ، بجمال نور الدين . فحمل كل منها صاحبه ، وجمعا بينهما فى سرير واحد فى أثناء الليل ، وتم بذلك الزواج بين دنيازاد ونور الدين ، ثم عادا وحمل كل عفريت صاحبه إلى مضجعه الأصلى . فلما أفاقا أفتقد كل منهما صاحبه الذى كان قد طُبع اسمه وطبعت صورته فى قلبه .

ولما أصر شهريار على زواج دنيازاد من كرم الأصيل ، رأت دنيازاد ، حلا للموقف المتأزم ، أن تهرب من القصر ليلة الإعداد لزفافها من كرم الأصيل . أما نور الدين فقد ظل مشتعل الرغبة فى جبيبته المجهولة . وكان عبد الله الحمال قد أطلق سراحه من مستشفى المجانين إثر أمر غيبى وجه إلى سحلول تاجر المزادات بإطلاق سراحه . ومضى عبد الله الحمال ليعيش عند الشاطىء المهجور بعد أن أصبح «بلا هوية ولا اسم ، وقد ملىء بالأشجان والنزوع إلى التقوى» ، وأصبح يعرف منذ ذلك الحين بالمجنون .

وذات يوم قادت نور الدين قدماه إلى حيث يجلس المجنون ، فباح له بعشقه ، ولكنه لم يسمع منه سوى كلمات غامضة لم تشف غليله . وكأنما كان عبد الله الحمال قد تحول إلى صورة الشيخ عبد الله البلخى ، الذى لا يصدر عنه إلا كلمات لا يفهمها إلا العارفون ، فتركه نور الدين ورحل لشأنه . وما لبثت دنيازاد أن اهتدت إليه كذلك بعد أن هربت من القصر ، وأخذت تبثه شكواها . ففاجأها بأن شريكها كان منذ وقت قصير عنده . وقال لها فى نهاية الحوار : «إذهبى إلى نور الدين ودعى الفجر يطلع» .

وفى الصباح انتظرت دنيازاد نور الدين أمام دكانه (حدث هذا كذلك فى قصة بدور ونور الدين فى ألف ليلة وليلة) . والتقى الحبيبان ، وأصر نور الدين على أن يأخذها إلى السلطان ليطلب منه يدها .

وكانت بوادر التغيير قد بدأت تظهر على شهريار إثر ما كان يحدث فى سلطنته من أمور غريبة . وآية هذا التغيير أنه بدأ يخرج متنكراً مع وزيره ليتفقد أحوال الرعية . وقد لقى ذات يوم نور الدين وهو هائم على وجهه ، قبل أن يلتقى بدنيازاد (حدث هذا كذلك فى ألف ليلة وليلة) . وانطلق نور الدين يحكى للرجلين الغريبين قصة حلمه الغريب . وانبهر السلطان بما سمعه ، وعاد إلى شهرزاد ليقول لها : «ليلة أمس صادفت فى تجوالى حكاية كأنها إحدى حكاياتك يا شهرزاد» . فقالت باسمة رغم كربها الدفين : تكرار الحكايات آية صدقها يا مولاى» . ثم قال لها : «الحق أننى فى حركة دائبة لا تتوقف ولا يهدأ القلب . يتنازعنى بياض النهار وظلام الليل» .

ثم كانت الآية الثانية للتغيير الذى اعترى شهريار ، أن وافق على زواج دنيازاد من نور الدين ، عندما دخل عليه نور الدين القصر وبرفقته دنيازاد ، وأبطل زواجها من كرم الأصيل .

أما كرم الأصيل ، صاحب الملايين ، فقد وجد بعد ذلك مقتولاً ، وأخذ الناس يرددون أن المجنون قد قتله .

٥ ــ

ولكن العبث استشرى فى السلطنة ، وظهرت شخصية «عجر» الحلاق ، الذى كانت مهمته تقصى الأخبار واستخدامها وسيلة للابتزاز . وأثرى عجر الحلاق ، وقربه الثراء من أكابر الناس فى السلطنة . قال لنفسه : «إن عليه أن يوثق علاقته بكبير الشرطة بيومى الأرمل ، اتقاء لأى غدر فى المستقبل ، وعليه أيضا أن يلتحم بحاكم الحى وكاتم سره كما يفعل الأثرياء ، وفى ذلك ما فيه من العزة والأمان» . وأيضا فقد مكنه ثراؤه من أن يشارك الكبار لياليهم الحمراء ، وأصبح مشهوراً بأنه مخلصهم من كل مأزق .

قال ذات يوم لأحد كبار السلطنة : «بفضل الله سيصير عجر من الأعيان ، ويستثمر أمواله مع الأفذاذ من أمثال المعلم سحلول ، وبذلك يصير أهلاً لتحقيق أحلامه الحقيقية» . فلما سأله الرجل الكبير عن أحلامه الحقيقية قال له : «أن أطلب شرف القرب منكم فى يد أختكم المصونة» . وذعر الثرى من وقاحته ، ولكن عجر ابتدره قائلاً : «لا تشعرنى باحتقارك ! لا حق لك فى ذلك ، كلنا من صلب آدم ، ولم يفرق بيننا فيما مضى إلا المال ، ولا فرق اليوم بيننا» .

ولكن التحول الجزئى الذى اعترى شهريار وجعله مشتتا بين بياض النهار وسواد

الليل ، بدأ ينعكس على الآخرين . ولهذا فإن عجر الحلاق ، الذى استق من معين الشيخ البلخى ، شأنه شأن أى رجل آخر فى السلطنة . لم يكن يخلو من المراجعة لنفسه . فكان يقول مبرراً لنفسه أفعاله الحقيرة : «ما ذنبه وقد أعطاه الله حظ الفقراء وشهوات الأغنياء ؟» . وكثيرا ما كان يتعهد ، أمام ضميره ، بأن يكفر عن ذنوبه بالحج والصدقة والتوبة . ولم يستطع السلطان شهريار أن يتغاضى عن أفعال عجر بعد أن انتشرت أخبارها فى مجتمع المقهى . ولهذا فقد قدمه شهريار إلى المحاكمة . ولكن نفسه التى كانت قد أصبحت تميل إلى العفو ، دفعته إلى أن يكتفى بمصادرة أمواله .

وقال «دندان» لابنته شهرزاد ، بعد أن أطلق السلطان سراح عجر : «لقد تغير السلطان وتخلّق منه شخص جديد ملىء بالتقوى والعدل» . فقالت شهرزاد : «مازال جانب منه غير مأمون . وما زالت يداه ملوثتين بدماء الأبرياء» .

وازداد شهريار توترا ، إذ بدأت أقوال المجنون التى كان يقذف بها فى وجه كل إنسان يقابله ، على أساس أنه مجنون ، تنفذ إلى صدوره .

قال شهريار يوما لوزيره دندان وهو متأرجح بين الماضى والحاضر ، وبين الإحساس المطلق بالفردية والميل إلى الرضوخ لحس الجماعة ، متمنيا الهدوء النسبى لنفسه ولشعبه ، قال له : «إذا نامت الرعية نام الخير والشر . الجميع مشغوفون بالسعادة ، ولكنها كالقمر المحجوب وراء سحب الشتاء . فإذا وفق حاكم الحى الجديد سليمان الزينى ، تساقطت قطرات من السماء ، مطهرة الجو من بعض ما ينتشر فيه من الغبار» . وعند ذاك رد دندان قائلا : «سيكون ذلك بفضل الله تعالى ومولانا السلطان وحكمته» . فقال شهريار بعد تفكر : «لكن القسوة يجب أن تبق ضمن وسائل السلطان» . وعند ذاك فكر دندان بدوره ثم قال فى حذر : «الحكمة ، لا القسوة ، هى ما يقصد مولاى» . فضحك السلطان ضحكة مزقت صمت الليل وقال : «ما أنت إلا منافق يادندان . ماذا قال المجنون؟ قال إن الرأس إذا صلح صلح الجسم كله ، فالصلاح والفساد يهبطان من أعلى . غمزنى بجرأة لاتكون إلا للمجانين . ولكنه عرف سر القضية . كيف تهيأله ذلك ؟ لعله حقا من رجال الغيب» .

وبدأ الاطمئنان يتسرب إلى نفس سنجام والمقام إثر ما اعترى السلطان من تغيير . قال سنجام لقمقام : «الأرض تشرق بنور ربها ، ولحو النور يتطلع ليل نهار جمصة البلطى ونور الدين العاشق . حتى عجر الحلاق استقر فى دكانه وتاب عن تطلعاته . أما شهريار السفاح فثمة نبضة هدى تقتحم عليه هيكله الملىء بالدم المسفوك» .

إن نبضة السكون بدأت تزحف فى حذر على السلطنة . ولكن مازال بياض النهار وسواد الليل مختلطين فى نفس شهريار بقدر اختلاط ليل ونهار جمصة البلطى . وإذا كان الشيخ البلخى لم يبد فعالا بعد ، وإذا كان السندباد مازال مختفيا بعيداً فى عالم البحار ، فلا بد للأحداث من أن تتصاعد مثيرة العواصف .

— ٦ —

وتململ العفريتان العابثان من الهدوء النسبى الذى اعترى السلطنة . وأرادا أن يختبرا هذا الجو الساكن ، ومن لاذ به ، بدعوى الإيمان والتقوى . فسحرت العفريتة زرمباحة نفسها امرأة رائعة الجمال من نساء ألف ليلة وليلة ، هى أنيس الجليس التى أفلس من أجلها عشيقها نور الدين ،[٦] كما سحر سخربوط نفسه عبدا لها . وعرف الرجال الكبار طريقهم إلى المرأة ، وحاول كل منهم أن يخفى عن الآخر خبر معرفته بها . ولكن العفريتين أحكما الخطة بحيث استطاعا أن يجمعا فى ساحتيهما كل الرجال فى وقت واحد ، وذلك بأن ضربا لهم جميعا مواعيد متتالية . ثم دخل إليها المجنون خلسة ، وما إن رأته المرأة حتى تحولت هى والعبد إلى دخان واختفيا . أما المجنون فقد نظر إلى الرجال المتوارين وقال لهم : «لن أعفيكم من العقاب ، ولكنى اخترت لكم عقابا ينفعكم ولا يضر العباد» . ثم فتح لهم الأبواب ، فانطلقوا حفاة عراة فى ظلمة الليل . ولقى المجنون عبد الله البحرى فسأله الأخير عن مسكنه فى البحر ، «وهل أجدت حكمتك ؟» ، فقال المجنون : «أراهم يعملون وقد ملأ الحياء قلوبهم . وقد خبروا ضعف الإنسان» .

وكان شهريار متورطا فيما حدث ، وشل هذا التورط تفكيره . وقد عبر عن هذا الإحساس لوزيره وهو ماض فى جولته قائلا : «تمر بى هواتف متلاحقة ، ولكنى دائر الرأس فى مقام الحيرة .» ومما زاده اضطرابا وبلبلة ، أن المجنون بدأ يتحرك فى كل مكان . كذلك كانت للشيخ البلخى مغامرة مع علاء الدين أبى الشامات أقضت مضجع شهريار .

ذلك أن الشيخ البلخى رأى فى «علاء الدين أبى الشامات» ثمرة طيبة ، فرعاه فى كنفه . وتزايد حب الشيخ لعلاء الدين ، ولهذا شاء أن يزوجه ابنته «زبيدة» . ولكن «حبظلم بظاظة» ، ابن رئيس الشرطة «درويش عمران» ، كان يحب كذلك ، ابنة الشيخ ويصر على الزواج منها . ورفض الشيخ فى إصرار أن يزوج ابنته من حبظلم بظاظة ، وأتم زواجها من علاء الدين . فما كان من رئيس الشرطة وابنه إلا أن دبرا مكيدة للتخلص من علاء الدين ، فسرق ابنه جوهرة من دار الإمارة وأخفاها فى بيت الشيخ . فلما تهدد الخليفة والده رئيس الشرطة ، أسرع حبظلم بظاظة وبلغ عن السارق . ودار البحث فى بيت الشيخ وعثر على الجوهرة فيه . وحوكم علاء الدين وحكم عليه بالقتل .

وساد الحزن بين جماعة المقهى ، وتملك النفوس يأس مرير . فقرر نفر من الجماعة ، من الفقراء والضعفاء ، أن يتركوا الحى إلى مكان ناء مهجور ، حيث يقيمون دولة العدل التى أصبحوا يتمنونها .

وبينما كان شهريار ودندان ورئيس الشرطة يتجولون فى الليل كعادتهم ، إذ بهم يصلون إلى هذه المملكة الجديدة النائية . فوجدوا الناس يأكلون ويشربون . فانخرطوا فيهم ، يأكلون ويشربون معهم . ولما فرغ الجميع من الأكل والشرب ، قام سلطان المملكة الجديدة ـ وهو «إبراهيم السقاء» ـ ونصب المحكمة التى عرضت فيها قضية علاء الدين أبى الشامات . وسمع شهريار الحقيقة بأذنه . وانتهت المحكمة بإصدار حكمها على رئيس الشرطة وابنه ورئيس الحى ، وتبرئة علاء الدين الذى كان قد قتل . وعندئذ لم يتمالك شهريار نفسه ، فهب واقفا وخلع عنه القناع ، فارتعد الجميع خوفا . وسأل شهريار إبراهيم السقاء عما دفعه إلى هذا الفعل فقال : «وقع اختيارنا على تلك الجزيرة المهجورة ، وتوجت نفسى سلطانا ، واخترت من الحفاة الجياع الوزراء والقادة ورجال المملكة ... ولما كانت المؤامرة التى أهلكت علاء الدين تلح علينا ، كنا نعقد كل ليلة محكمة يأخذ فيها العدل مجراه ، بعد أن عز عليه ذلك فى الدنيا» .

وقال شهريار بعد أن رحل ـ لوزيره دندان : «لا أخفى عنك أننى أعجبت بالحكم أيضا» . فلما عاد إلى مملكته طبق حكم المملكة الوهمية على الظالمين فقتل حبظلم بظاظة وأباه ، وعزل البعض ، وصادر أملاك البعض الآخر .

وإلى هنا نستطيع أن نقول إن المجموعة الثانية من ليالى نجيب محفوظ ، التى تعاونت فيها الشياطين الشريرة العابثة مع الشياطين الخيرة من أجل الكشف عن الحقيقة ، قد انتهت ، مفسحة الطريق للشياطين العابثة لكى تؤدى دورها وحدها . وكانت المجموعة الأولى من الليالى قد انتهت بمغامرات صنعان الجمالى وجمصة البلطى .

وإذا كان نجيب محفوظ لم يستغل فى هذا الجزء من حكاية «أنيس الجليس والوزيرين» ، فى ألف ليلة وليلة[٦] سوى جزئية جمال المرأة وتهافت الرجال عليها ، بالإضافة إلى اقتباسه بعض الأسماء مثل «سليمان الزينى» و«المعين بن ساوى» و«الفضل بن خاقان» ، فإنه قد استغل أكثر من جزئية فى قصة علاء الدين أبى الشامات.[٧] فقد ولد علاء الدين أبو الشامات لتاجر ثرى بعد فترة طويلة من عدم الإنجاب . ولقد لقب الابن بهذا الاسم لأنه ولد بشامات فى جسمه . وربما دلت الشامات عند الكاتب على علامات الخير . ثم إن علاء الدين أبا الشامات تزوج فى قصة «ألف ليلة وليلة» فى بادىء الأمر بامرأة تدعى «زبيدة» ، وهو اسم ابنة

الشيخ البلخى ، التى تزوجت من علاء الدين فى ليالى نجيب محفوظ . أما الجزئية الكبيرة ، التى وجدها الكاتب تصلح لروايته من قصة ألف ليلة وليلة فهى قصة حبظلم بظاظة مع علاء الدين أبى الشامات ، فقد حدث أن علاء الدين الذى عينه الخليفة شاهبندر التجار . لطيبته وعلو شأنه . كان يبحث عن جارية جميلة ليشتريها . وفى الوقت نفسه خرج الأمير «خالد» ، والد حبظلم بظاظة ، ليشترى لابنه جارية ، لأنه ، كما قال لأمه ، «قبيح المنظر ، كريه الرائحة ، دنس ، وحشى . لا تقبله واحدة من النساء» . فتنافس حبظلم بظاظة مع علاء الدين على جارية بعينها ، ولكن الوزير المكلف بأمر السلطان بشراء الجارية لعلاء الدين حسم الموقف واشتراها له .

وعندما مرض حبظلم بظاظة من شدة العشق . دبرت امرأة عجوز مع أم حبظلم بظاظة خطة لقتل علاء الدين حتى يخلو وجه الجارية لحبظلم بظاظة . فكلفت ابنها الذى كان قد خرج من السجن لتوه بسرقة أشياء ثمينة من بيت السلطان وإخفائها فى بيت علاء الدين . فلما تفقد السلطان هذه الأشياء ولم يجدها قامت قيامته وتهدد رئيس الشرطة . وعند ذاك تطوع حبظلم بظاظة بالبحث عن السارق . واكتشفت الأشياء المسروقة عند علاء الدين . وهناك أمر بالقبض على علاء الدين وشنقه .

وإلى هنا تتفق الحكايتان . حكاية نجيب محفوظ وحكاية الليالى . ثم تسير كل منهما بعد ذلك فى طريقها . أما علاء الدين فى الليالى فلم يقتل ، بل استمرت الأحداث معه فى تصاعد وأما علاء الدين عند نجيب محفوظ فقد قتل ، لأن قتله يؤدى دورا فى أحداث القصة .

٧ -

لقد أدى قتل الأشرار على يد صنعان الجمالى وجمصة البلطى بتأثير العفريتين الخيرين إلى حدوث بلبلة اختلط فيها الحابل بالنابل ، واختلط فيها أخيار الناس بأشرارهم . ولكن هذه الأحداث لم تحرم الناس من ولادة وعى جديد ، وإن كان مايزال وعيا مهتزا . ولهذا كان لابد للأحداث أن تتطور بعد ذلك لكى تحسم الأمور . إما إلى الخير أو إلى الشر .

وكان العفريتان الشريران سخربوط وزرمباحة مازالا فى قمة قوتهما وسرعة حركتهما . فأرادا أن يركزا جهدهما فى سبيل الخير المنتظر ، الممثل فى فاضل صنعان وفى المجنون والشيخ البلخى . ومن ثم ، فقد ذهبا إلى فاضل صنعان ومنحاه طاقية الإخفاء وقالا له : «إفعل (بها) أى شىء إلا ما يمليه عليك ضميرك ، هذا هو الشرط . وكانت تجربة مثيرة بالنسبة لصنعان ، إذ وجد أن طاقية الإخفاء تكفل له أولا الرزق المريح عندما كان يأخذ ما يشاء دون أن يراه أحد . ثم وجدها لعبة مسلية عندما يريد العبث بالرجال وهم جالسون فى المقهى ، فيسكب مشروبات ويدفع بأحد الرجال ليقع ، ثم يلتذ وهو يرى الهرج والمرج يسودان ، والرجال تتقاتل ، لأن كلا منهم يتهم الآخر بهذا الفعل السخيف أو ذاك . ولكن المسألة لم تقف بفاضل عند هذا الحد ، إذ سرعان ما تطور الأمر من السرقة إلى العبث ثم إلى الجريمة ، وسقط فاضل صنعان فى الهاوية .

ولكن فاضل صنعان كان يستكن بداخله فاضل القديم . ولما رأى الرجال الأبرياء يساقون إلى السجن بجرائره ، أفاق ذات يوم فرأى سخربوط أمامه يتهدده فقال له : «إليك عنى !» ، وخلع الطاقية ورماها فى وجهه . فلما قال له العفريت : «سوف تندم حيث لا ينفع ندم» ، أجابه قائلاً : «إنى أقوى منك» .

واقتيد فاضل صنعان إلى المحاكمة ، وحكم عليه بالشنق ، ولكنه خلف وراءه تلك القوة التى جاهر العفريت بها ، لتضاف إلى ما تخلف عن الأحداث السالفة من رصيد إيجابى .

ولكن مازال مركز القوة متمثلاً فى المجنون والشيخ البلخى ، ولا قبل للعفريتين الشقيين بهما . أما المجنون فهو قوى بتلك القوى الشيطانية التى تملكته منذ زمن بعيد ، وأما الشيخ البلخى فهو القوة الدينية كلها . ولهذا تحول العفريتان إلى رجل فقير هو معروف الإسكافى . وقصة معروف الإسكافى شهيرة فى «ألف ليلة وليلة» . إنها قصة الرجل الفقير الذى كانت زوجته تطرده كل يوم من البيت لأنه لا يلبى رغباتها التى تضيق قدرته المادية دون تحقيقها . ثم عثر على خاتم سليمان ، وكان له معه قصص مثيرة ومغامرات رائعة . ولكن معروف الإسكافى - عند نجيب محفوظ - لم يستخدم خاتمه السحرى إلا لبث الرعب فى قلوب الأشرار من الكبار . وهو يعد تشكيلا جديدا لقوة جمصة البلطى . فكما كان جمصة البلطى يتخفى فى الجنون ويقذف بالحقيقة فى وجه الرجال . كذلك كان معروف الإسكافى يعتمد على قوة الخاتم السحرى ليواجه من يشاء بالحقيقة السافرة بكل جرأة . قال له عجر الحلاق الذى كان يشاركه سعادته بامتلاك الخاتم السحرى : «لا تبال بأحد فإنك أقوى رجل فى الدنيا ، والناس الآن بين اثنين ، من يخشى قوتك حرصاً على جبروته . ومن يرجوها رحمة بضعفه» . واستدعاه حاكم الحى ذات يوم ليساومه على الخاتم السحرى وقال له : «رأيت وإخوانى أن من واجبنا أن نتبادل الرأى معك . الله يرفع من يشاء ويخفض من يشاء ، ولكننا مطالبون بعبادته فى جميع الأحوال» . فقال معروف بجرأة : «ما أجدر أن توجه الخطاب لنفسك وإخوانك» . فامتقع وجه الحاكم ، وتمالك نفسه وقال له مدافعاً عن نفسه : «حقا لقد تولينا السلطة فى أعقاب تجارب مرة ، ولكننا ملتزمون بالشريعة منذ ولينا» . فقال معروف الإسكافى بنفس الجرأة : «العبرة بالخواتيم» .

واستدعاه السلطان شهريار كذلك ليعرف سر الخاتم السحرى ، وقال له ، مستكينا ومستغلا النغمة الدينية التى ما زال يعتقد أنها تفعل فعل السحر فى قلوب الفقراء : «إنك مؤمن والخاتم فى يد المؤمن عبادة» .

لقد تسربت عدوى الشيخ البلخى الذى تتلمذ عليه كل فرد فى الحى ، إلى معروف الإسكافى ، كما تسربت إلى جمصة وصنعان وفاضل من قبل . ولكن معروف الإسكافى يعد - حتى الآن - أخطرهم جميعا ، إذ إن خادم الخاتم السحرى فى وسعه أن يحقق له أى مطلب مهما عسر . ولهذا ظن رجال السلطة أن إسقاء معروف الإسكافى لخب الدين يمكن أن يسكره ، ولكن معروف ظل يقظا وجريئا .

وفيما كان معروف الإسكافى ينعم بتلك النعمة البالغة ، بخاصة بعد أن أصبح الجميع يغدقون عليه اتقاء لشره ، داهمه العفريت الشرير ليعكر عليه صفو سعادته ، وقال له فى هدوء : «اقتل عبد الله البلخى والمجنون» . وتذكر الشرك الذى سقط فيه فاضل صنعان ، تذكر مآسى صنعان الجمالى وجمصة البلطى . قال بضراعة : استحلفك بالله أن تعفينى من مطلبك ! فقال الآخر ساخراً : ليس أسهل على من أن أقنع الحاكم باحتيالك . إنهم لا يأمنون جانبك ، ويتمنون هلاكك ليتحرروا من استعبادك المهذب لهم .»

ورفض معروف الإسكافى - فى لحظة - أن يلبى مطلب العفريت ، ورفض الخاتم السحرى ، واستعد لاستقبال مصيره فى المشنقة .

ولكن جمهور المقهى لم يرضوا الحكم فى هذه المرة ، وخرجوا عن بكرة أبيهم ليعترضوا فى صوت واحد . واجتاحت الثورة الشوارع ، وتملك شهريار الخوف ، ولم يستطع أن يصم أذنيه عن الهتاف ، فأصدر أمره مُتملقا الجماهير بالعفو عن معروف وتقليده ولاية الحى .

وأصيب الوزير دندان بدهشة بلغت حد الصدمة وهو يستمع للأمر السلطانى الجديد ، وقال للسلطان فى هدوء : «ألا ترى يا مولاى أن حكم الحى أصبح بيد نفر لا خبرة لهم ؟» فقال بنفس الهدوء : «دعنا نقدم على تجربة جديدة» . وسأل شهريار «معروف» يوما عن سياسته فقال له معروف بلغة الحكماء : «عشت عمرى يا مولاى أصلح النعال حتى استقر الإصلاح فى دمى» .

وأصدر معروف الإسكافى حاكم الحى الجديد أمراً بتعيين نور الدين كاتما

للسر ، والمجنون كبيراً للشرطة ، باسم جديد هو عبد الله العاقل .

وأصبح الجو ، بعد ذلك ، ممهداً لظهور السندباد والشيخ البلخى .

٨ –

وفوجىء رواد المقهى بشخص غريب يدخل عليهم ويحييهم ، وما لبثوا أن أدركوا أنه السندباد الذى كان أول من أدرك ببصيرته أن لا مكان له فى عالم البر ، مادام الحى كما هو ، بحكامه وأناسه ، وما بقى مقهى الأمراء مكانا لإفراغ شحنات الغضب ، فهجره إلى حيث يمكنه أن يفيد ما يصلح للمستقبل ، وأن يعين الناس الخيرين من بعد . ولما استقربه المكان سأل جماعة المقهى عن أحوال الحى والناس طوال السنين العشرة التى كان فيها غائبا ، فقال أحدهم : «مات كثيرون فشبعوا موتا ، وولد كثيرون لا يشبعون من الحياة . هبط من الأعالى قوم وارتفع من القفر قوم . أثرى أناس بعد جوع ، وتسول آخرون بعد عز . وفد على مدينتنا عدد من أخيار الجن وأشرارهم . وآخر أخبارنا أن ولى حينا معروف الإسكافى» .

وسعد السندباد بنهاية الحديث ، وأدرك أن مغامرات البر ستعود لتلتحم مع مغامرات البحر . وكان أول من رغب فى زيارته بعد عودته الشيخ البلخى ، فالمعرفة تريد أن تلتحم مع الدين . وقال للشيخ : «لعلك راغب فى سماع مغامراتى يامولاى . فقال الشيخ باسما : ليس العلم بكثرة الرواية ، إنما العلم من اتبع العلم واستعمله» .

ولهذا التقى السندباد ، بعد ذلك ، بالسلطان شهريار ، لا ليحكى له مغامراته ، بل ليسمعه ما تعلمه ، حتى يكون لما تعلمه فائدة محققة كما قال له الشيخ . وقال له شهريار : «إنى مصغ إليك يا سندباد» . فاندفع السندباد يحكى للسلطان ما تعلمه لاما رآه . لقد أسمعه شيئا هو أشبه ما يكون بوصايا ست ، هى خلاصة تجاربه الست التى كانت من أجل المعرفة ، وذلك بعد رحلته الأولى التى كانت من أجل استعادة الثروة الضائعة . وكان يقرن كل وصية يقولها للملك بالمغامرة التى استمد منها تلك الوصية . قال له : «تعلمت يا مولاى أول ما تعلمت أن الإنسان قد ينخدع بالوهم فيظنه حقيقة ، وأنه لا نجاة لنا إلا إذا ألفنا فوق أرض صلبة ...» .

و «تعلمت أيضا يا مولاى أن النوم لا يجوز إذا وجبت اليقظة ، وأنه لا يأس مع الحياة ...» . و «تعلمت أيضا يا مولاى أن الطعام غذاء عند الاعتدال ومهلكة عند النهم ، ويصدق على الشهوات ما يصدق عليه ...» .

و «تعلمت أيضا يا مولاى أن الإبقاء على التقاليد البالية سخف ومهلكة ...» . و «تعلمت أيضا يا مولاى أن الحرية حياة الروح ، وأن الجنة نفسها لا تغنى عن الإنسان شيئا إذا خسر حريته ..» .

و «تعلمت يامولاى أن الإنسان ، قد تتاح له معجزة من المعجزات ، ولكن لا يكفى أن يمارسها ويستعلى بها ، وإنما عليه أن يقبل عليها مستهديا بنور من الله يضىء قلبه ...» .

وكان فى وصول السندباد ، واتصاله بالشيخ البلخى بداية لاختفاء شهريار إذ لم يعد للماضى المتسلط والحاضر الكاذب مكان فى حياة الصدق . «أطبقت على أذنيه أصوات الماضى تحت ألحان الحديقة ، هتاف النصر ، زمجرة الغضب ، أنات العذارى ، هدير المؤمنين ، غناء المنافقين ، نداءات اسمه من فوق المنابر» .

ولأول مرة كان شهريار حكيما عندما اعترف بأنه لا يصلح للحاضر أو المستقبل ، وقرر أن يعتزل الحياة ، وصارح شهرزاد بذلك . وحاولت شهرزاد أن تخفف عنه فقال لها : «لا تحاولى خداعى يا شهرزاد ... الحق إن جسمك مقبل وقلبك نافر» .

وانتابت شهريار حالة من الهلوسة ، فهو تارة يتوهم أنه يعيش حياة الجنة إثر اعتزاله الحياة وخلاصه من المتاعب التى خلقها لنفسه ولشعبه ، وتارة أخرى يجد الجنة تلفظه إلى الجحيم ، حيث يرى البكائين من رجاله القدامى يضربون رؤوسهم فى الصخر حتى تنزف دما ، ولم يستطع أن يعود بجسه إلى الجنة مرة أخرى ، بل شارك رجاله فعلهم ، فأخذ يضرب بقبضته على الصخرة حتى نضحت دما .

وأبصره رجل الشرطة الجديد عبد الله العاقل ، وهو يجلس فقيراً منزويا فى ركن مظلم فسأله : «أليس لك مأوى ؟» فرد قائلا : «كلا» ، فذكره بكلمات من حكمة ، وتركه وشأنه ، وذهب صوب المدينة .

٩ –

لقد دارت ليالى نجيب محفوظ فى حلقة دائرية كما فعلت ليالى ألف ليلة وليلة . ففى كلا العملين تبدأ الليالى بمشكلة شهريار وتنتهى بمشكلة شهريار . وفى كليهما يكون ماضى شهريار هو الدافع وراء الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة . ثم تكون الحكايات نفسها دافعاً لتحويل شهريار إلى ضده . ولكن شتان بين الضدين ، فحكايات شهرزاد المغرقة فى الخيال وإن استطاعت أن تستأنس شهريار بعد أن امتصت غضبه ، فإنها لم تسلبه سلطانه ، فقد ظل شهريار الملك فى بداية الليالى هو نفسه شهريار الملك فى نهاية الليالى .

أما شهريار نجيب محفوظ فقد عاش تجارب الليالى مرتين ، مرة فى الخيال ومرة أخرى فى الواقع . أما حكايات الخيال فقد أتته من آفاق بعيدة ، وطرقت سمعه وهو مصغ . ولكن عندما داهمته حكايات الواقع لم يصدق فى بداية الأمر أنه هو الذى صنعها بيده . فلما شاء أن يواجهها بأسلوبه القديم أصبحت الحكايات سلاحاً ضده . فلما حاول أن يغير أسلوبه دون أن يتغير جوهره ، كانت قوة الحكايات قد أصبحت آسرة . وظلت قوتها تتزايد ، حتى حولته من سلطان جبار إلى عبد فقير .

وبهذا يكون نجيب محفوظ قد أحكم بناء لياليه فى إطار بناء ليالى ألف ليلة وليلة من ناحية ، كما أحكم بناء روايته فى نطاق المغزى الذى يريد أن يوصله للقارىء من ناحية أخرى . والمغزى الذى يريد أن يوصله الكاتب إلى القارىء هو مزيج من الواقع والمثال .

أما الواقع فهو ما حُكى للسندباد بعد عودته ، عندما سأل الناس عن أحوال الحى طوال السنين العشر التى كان فيها غائبا ، فقيل له : «مات كثيرون فشبعوا موتا ، وولد كثيرون لا يشبعون من الحياة ، هبط من الأعالى قوم ، وارتفع من القعر قوم . أثرى أناس بعد جوع وتسول آخرون بعد عز . وفد على مدينتنا عدد من أخيار الجن وأشرارهم .» .

وقد اتقنت ليالى نجيب محفوظ تصوير هذه الأحوال ، مستعينة بكل ما يصلح لهذا الغرض من ليالى ألف ليلة وليلة ، بل إننا نستطيع أن نقول إن هذا الواقع كان حقا أغرب من الخيال وأشبه بحكايات الليالى . وليس ببعيد أن تكون غرابة هذا الواقع هى التى ذكرت الكاتب بحكايات الليالى ، فرآها أكبر معادل موضوعى للتعبير عن أفكاره .

وقد فرض تصوير الواقع نظام التسلسل الزمنى للأحداث ، كما هو عليه فى الرواية ، على الرغم من احتفاظ الرواية بشكل نظام القصص المفردة . فعندما تسير الأمور على غير هدى فى حياتنا الواقعية ، وعندما تسير بغير سياسة حكيمة ، تبدأ الفوضى تتسرب لتعطل مجرى الأمور الطبيعى ، ومع انتشار الفوضى تحدث حوادث قد تبدو فى بدايتها هينة وعابرة ، ولكنها لا تلبث أن تتفاقم وتتطور ، حتى إذا لم يعد هناك سبيل لدرئها أو ــ على الأقل ــ لإيقافها عند حد ، فإن حدثا جليلا لابد أن يحدث ليغير مسار الواقع ، وهذا التسلسل الطبيعى لعملية تفاقم الأحداث هو ما عنيت به الرواية .

لقد ارتكبت الجريمتان الأوليان وعرف فاعلها مباشرة ، ثم أخذت الجرائم يتضاعف عددها ، وأصبحت يكتنفها الغموض ولا يعرف فاعلها ، ثم أضيف إلى هذه الجرائم الكثيرة الغامضة التكالب على الشهوات والحياة المادية فى خسة ودون خشية ، وأخيرا بدأ اقتفاء أثر البقية الباقية من المصلحين حتى ينام الخير وتنكمش قوة

الجماعة . وكان هذا هو نهاية المطاف مع الأحداث المتفائلة . ثم حدث الحدث الجليل الذى قطع الطريق على هذا الشر المستفحل .

ولكن أحداث الرواية لم تكن تشير إلى واقع فحسب ، بل إلى واقع يلح فى طلب التغيير من أجل الوصول إلى المثال . ومن هنا دخلت شخصية الشيخ البلخى الرواية بوصفها جزءاً أساسيا فى بنائها ، والشيخ البلخى هو المثال الدينى الفعال ، الذى يرى الدين الحق فى السلوك والأفعال لا فى الأقوال والمواعظ ، ويراه فى الصمود على الحق لا فى المداراة والكذب ، ويراه فى إغلاق باب الراحة وفتح باب الجهد ، ويراه مع العلم والمعرفة وليس مع الجهل والغباء .

ولهذا فإن صوت الشيخ ، ظلت أصداؤه تتردد فى الرواية ، من أولها إلى آخرها ، محدثا تقاطعات رأسية حادة مع تموجات الأحداث الأفقية ، وموازية ، فى الوقت نفسه ، لتقاطعات أصداء صوت شهريار . وكانت كلمات الشيخ تسمع إمّا منه مباشرة ، أو من خلال الشخصيات التى كانت تخشى الانسلاخ عنه ، فتتذكره على التو عندما يفرض عليها الواقع أن تحسم أمرا من الأمور . أما هو نفسه أو لنقل روحه ، فقد كان يتحرك مع كل الأحداث ومن وراء الشخوص ، بل من وراء العفريتين الخيرين نفسيهما .

وبتأثير هذه الروح الطيبة العادلة الصلبة ، وجد الضعف طريقه إلى شهريار . وقد ظل شهريار يقاوم حتى استسلم نهائيا للخذلان والهزيمة وبهذا تعود النهاية لتعكس البداية وتلتحم معها فى بناء كلى ، هو جوهر الرسالة التى ترسلها ليالى نجيب محفوظ .

ويشترك هذا البناء مع بناء ألف ليلة وليلة الكلى فى أن التوازن حل محل اللاتوازن ، كما حل الضياء محل الظلام . ولكن هذا الإتفاق شكلى محض ، حيث إن التوازن والضياء عما الناس والمملكة فى ألف ليلة وليلة ، فى حين أنهما ، فى ليالى نجيب محفوظ لم يشملا إلا المملكة وحدها بعد خروج السلطان منها .

وجوهر الاختلاف هو ، كما سبق أن ذكرنا ، أن شهريار عاش فى ألف ليلة وليلة الحكايات مرة واحدة فى الخيال ، فى حين أنه ، فى ليالى نجيب محفوظ ، عاشها مرتين ، مرة فى الخيال ومرة فى الواقع . وإذا كانت المتناقضات أبهرته وأسعدته فى عالم الخيال ، فإنها كانت سبب تعاسته فى عالم الواقع .

---

* هوامش

---

(١) ألف ليلة وليلة ـ المجلد الرابع ص : ٣١٧ ط . مكتبة الجمهورية ـ القاهرة

(٢) Ferial Ghazoul : The Arabian Nights; A Struchural analysis, Cairo 1980, p. 112.

(٣) حكاية السندباد مع العفريت جـ١ ص : ١٤

(٤) حكاية عبد الله البرى وعبد الله البحرى جـ٤ ص : ١٩٨

(٥) حكاية قمر الزمان مع معشوقته جـ٤ ص : ٢٣٧

(٦) حكاية الوزيرين وأنس الوجود جـ١ ص : ١٢٥

(٧) حكاية علاء الدين أبى الشامات ، جـ٢ ص : ١٤٧

من دراسات العدد القادم :

فى ذكرى حافظ وشوقى من : « فصول »

إبراهيم حمادة : مسرح شوقى والكلاسيكية الفرنسية

شوقى ضيف : حافظ وشوقى وزعامة مصر الأدبية

محمد مصطفى هدارة : البناء الدرامى فى مسرحية مجنون ليلى

عبد الحميد إبراهيم : المصادر التراثية فى مسرح شوقى

مخاض الثورة الفلسطينية فى قصص غسان كنفانى القصيرة

«فى عين كل رجل – يُقتل ظلما – يوجد طفل يولد فى نفس لحظة الموت..»

(غسان كنفانى ، ص : ٣٥٦)

فؤاد دوارة

ارتبطت حياة الكاتب الفلسطينى غسان كنفانى ارتباطا وثيقا بالظروف المأساوية التى عاشها شعبه منذ أوائل الثلاثينيات ، فكان من الطبيعى أن يعبر انتاجه الأدبى الغزير عن هذه الظروف نفسها ، ومن ثم قدر له أن يسمو ويتفوق ، ويعيش بعد استشهاد كاتبه ، باعتباره من أهم معالم الأدب الفلسطينى ، شأن كل ابداع أدبى يرتبط ارتباطا وثيقا بحياة الشعوب ، ويعبر عنها أصدق تعبير ، وبخاصة فى مراحل نضالها الثورى .

وإذا كانت هذه الحقيقة تصدق على روايات غسان كنفانى ومسرحياته ودراساته الأدبية والسياسية ، وبدرجة أقل على مقالاته الصحفية ، فإنها أصدق ما تكون بالنسبة إلى قصصه القصيرة التى نشرها فى أربع مجموعات ، ظهرت فيما بين عامى ١٩٥٨ و ١٩٦٨ ، وأعادت نشرها فى مجلد واحد «لجنة تخليد غسان كنفانى» مضافا إليها عدد آخر من القصص لم تضمها أى من المجموعات ، وهو الذى سنعتمد عليه فى هذه الدراسة .[١]

• • •

ولد غسان كنفانى فى ٩ أبريل سنة ١٩٣٦ بمدينة عكا الفلسطينية ، وعاصر فى طفولته مقاومة أهل بلاده لقوات الانتداب البريطانية المتواطئة مع الصهيونية ، ومحاولاتهم العديدة للدفاع عن أرضهم ووطنهم ، وسمع الكثير من حكايات النضال الفردى والجماعى ، وحين كبر قرأ تاريخ تلك الفترة ، وكتب دراسة تاريخية عنها .

فى مارس سنة ١٩٤٨ قامت العصابات الصهيونية المسلحة بسلسلة من المذابح الوحشية احتلت على إثرها عددا كبيرا من المدن والقرى الفلسطينية قبل جلاء قوات الانتداب البريطانى عن فلسطين ، وترتب على ذلك خروج عدد كبير من الفلسطينيين من ديارهم ووطنهم إلى حياة المنفى والشتات ومخيمات اللاجئين .

وكانت عكا من بين المدن التى تعرضت لهذا الهجوم الغادر ، فهاجرت أسرة غسان مع المهاجرين ، فأصبح هو وإخوته – على حد تعبيره – من «البروليتاريا الرثة» ، يقومون بمختلف الأعمال الشاقة ليعولوا الأسرة ويكملوا تعليمهم .

وفى سنة ١٩٥٣ عمل غسان ، وهو فى السادسة عشرة من عمره ، مدرسا بإحدى مدارس وكالة غوث اللاجئين بأحد المخيمات فى سوريا ، وفى سنة ١٩٥٦ هاجر إلى الكويت حيث عمل مدرسا للرسم والألعاب الرياضية ، وبدأ ينشر إنتاجه الأدبى فى الصحف والمجلات العربية .

وعاد إلى بيروت سنة ١٩٦٠ حيث عمل بالصحافة ، وتولى فيها مسئوليات قيادية ، كما انخرط فى صفوف الثورة الفلسطينية ، وقام فيها بدور بارز ، فقد اختير عضوا فى المجلس الأعلى للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين ، وأصبح الناطق الرسمى باسمها حتى اغتالته الصهيونية الآثمة فى ٨ يوليو سنة ١٩٧٢ .[٢]

• • •

هذا هو مجمل حياة غسان كنفانى ، ومن الواضح أنها تنقسم – كحياة شعبه – إلى أربع مراحل رئيسية :

١ – قبل الخروج من فلسطين .
٢ – الخروج .
٣ – المنفى .
٤ – الثورة .

ولا يمكن وضع حدود فاصلة لهذه المراحل المختلفة ، لأن طبيعة الحياة أعقد من أن تفصل بين مراحلها خطوط حاسمة . بل الطبيعى أن تتداخل بعض هذه المراحل وتتعايش ، ويسلم بعضها للبعض الآخر بصورة تلقائية ، وقد ترتد مرحلة إلى أخرى سابقة عليها ، ثم تعود مرة أخرى إلى المرحلة التالية .. وهكذا .. وهذا أوضح ما يكون فى حياة الشعب الفلسطينى وحيوات أفراده .

فمرحلة ما قبل الخروج من فلسطين لم تخل من ثورات ، وهناك فلسطينيون لم يخرجوا مع من خرجوا ، ولكنهم يعيشون حالة المنفى داخل بلادهم ، أو ما هو أقسى منها فى ظل الاحتلال الإسرائيلى وحكمه العسكرى الغاشم . ومازال فلسطينيون يخرجون كل يوم من ديارهم ، ومن منافيهم ، فيجمعون فى لحظة واحدة

بين ثلاثة مراحل : الخروج . والنفى . والثورة ...

والثورة الفلسطينية القديمة التى تنقلت بين سنوات : ١٩٢٤ . و ١٩٢٦ . و ١٩٢٩ . و ١٩٣٦ [٣] لم تخمد أبدا . وظلت تتجدد فى شكل هبات وتظاهرات وأعمال فدائية مختلفة الأحجام والأبعاد .. و «ظهرت سنة ١٩٥٦ بعض الأشكال الجنينية للتنظيم الثورى عبر عمليات فدائية شنت من قطاع غزة . وأخذت هذه النشاطات مقاييس متزايدة مع بداية الستينيات .: فى سنة ١٩٦٤ أنشئت «منظمة التحرير الفلسطينية» . وفى سنة ١٩٦٥ تأسس أول تجمع شعبى ذو بنيان منظم بمولد «فتح» ..» [٤]

فكأن الثورة الفلسطينية بدأت قبل الخروج من الوطن . وصاحبته . وتلته . وظلت قائمة فى نفوس الفلسطينيين . يعبرون عنها بمختلف الأشكال . ابتداء من التمرد الفردى . والعصيان الجماعى . والإضراب والمظاهرات . والعمليات الفدائية الصغيرة . التى ظلت تنمو وتتزايد حتى اتخذت شكل التنظيمات الثورية الكبيرة ..

والمنفى يشمل حياة اللاجئين القاسية الذليلة فى المخيمات ، فلما قامت تنظيماتهم تحولت هذه المخيمات نفسها إلى معاقل للثورة ومراكز لتدريب الفدائيين ، ويشمل المنفى ـ كذلك ـ حياة المهاجرين الفلسطينيين فى مختلف العواصم العربية ، حيث أتيح لهم الاحتكاك عن قرب بالأنظمة السياسية الحاكمة ، والتصادم معها أحيانا ، ومن ثم لمسوا تأثيراتها المباشرة وغير المباشرة على خروجهم ونفيهم ، وعجزهم عن استعادة حقوقهم ..

وغالبية قصص غسان كنفانى التى يضمها المجلد الثانى من آثاره الكاملة [٥] تعالج هذه المراحل الأربع من حياته وحياة الشعب الفلسطينى بنفس التزامن والتداخل الذى أوضحناه ، وإن كان من الممكن مع ذلك نسبة بعض القصص إلى المرحلة المسيطرة على موضوعها، ونسبة بعضها الآخر إلى مرحلتين أو ثلاث . على النحو الذى سنوضحه فى الجدول التالى . بعد أن أعدنا ترتيب القصص وفقا لتاريخ كتابتها . فى محاولة للإلمام بأهم خصائصها الموضوعية والفنية . والتطورات التى طرأت عليها فى مختلف المراحل .

رقم مسلسل	عنوان القصة	رقم	مكان كتابتها	تاريخ كتابتها	مكان أحداثها	موضوعها	أسلوب السرد	الشكل الفنى
١	ورقة من الرملة	٣١٩	دمشق	١٩٥٦	فلسطين	قبل الخروج	الراوى المشارك	استرجاع الماضى
٢	ورقة من غزة	٣٤١	الكويت	١٩٥٦	فلسطين	المنفى	رسالة	استرجاع الماضى
٣	ورقة من الطيرة	٣٢٩	دمشق	١٩٥٧	مخيم لاجئين	المنفى . الثورة	ضمير المتكلم	قصة داخل القصة
٤	إلى أن نعود	٧٩١	دمشق	١٩٥٧ (٦/٢٤)	فلسطين	الخروج .	موضوعى	وصفى تقليدى
٥	المدفع	٨٠٣	دمشق	١٩٥٧ (٨/١٢)	فلسطين	قبل الخروج . الثورة	موضوعى	وصفى تقليدى
٦	درب إلى خائن	٨١٣	دمشق	١٩٥٧ (٩/٩)	الأردن ـ فلسطين المحتلة	المنفى (البعد العربى)	الراوى المحايد	وصفى تقليدى
٧	شىء لا يذهب	٥٧	دمشق	١٩٥٨	فلسطين	قبل الخروج ـ المنفى	ضمير المتكلم	وصفى تقليدى
٨	لؤلؤ فى الطريق	١٥٣	الكويت	١٩٥٨	الكويت	المنفى (البعد العربى)	الراوى المحايد	استرجاع الماضى
٩	الرجل الذى لم يمت	١٦٥	الكويت	١٩٥٨	فلسطين	الخروج	موضوعى	استرجاع الماضى
١٠	الأفق وراء البوابة	٢٨٩	الكويت	١٩٥٨	الأردن ـ فلسطين المحتلة	المنفى	تيار الشعور ـ موضوعى	استرجاع الماضى
١١	أرض البرتقال الحزين	٣٦١	الكويت	١٩٥٨	فلسطين ـ لبنان	الخروج ـ المنفى	الراوى المشارك	وصفى تقليدى
١٢	القميص المسروق	٧٨١	الكويت	١٩٥٨	مخيم لاجئين	المنفى	تيار الشعور	وصفى تقليدى
١٣	البطل فى الزنزانة	٨٢٥	الكويت	١٩٥٨ (٦/٩)	الأردن	المنفى (البعد العربى)	رسالة	قصة داخل القصة
١٤	قرار موجز	٨٣٩	دمشق	١٩٥٨ (٧/٢١)	فلسطين	الثورة	موضوعى	فكرى تجريدى
١٥	البومة فى غرفة بعيدة	٤١	الكويت	١٩٥٩	الكويت	الخروج ـ المنفى	ضمير المتكلم	استرجاع الماضى
١٦	كعك على الرصيف	٨١	الكويت	١٩٥٩	مخيم لاجئين	المنفى	الراوى العليم	تداخل الأزمنة
١٧	قتيل فى الموصل	٣٧٧	الكويت	١٩٥٩	العراق	المنفى (البعد العربى)	الراوى العليم	فكرى تجريدى
١٨	عشرة أمتار فقط	٤٥٩	الكويت	١٩٥٩	الكويت	المنفى (البعد العربى)	الراوى العليم	وصفى تقليدى
١٩	علبة زجاج واحدة	٤٨١	الكويت	١٩٥٩	عاصمة خليجية	المنفى (البعد العربى)	ضمير المتكلم	فكرى تجريدى
٢٠	فى جنازتى	٩٩	دمشق	١٩٥٩	عاصمة خليجية	الخروج ـ المنفى	رسالة	استرجاع الماضى
٢١	منتصف أيار	٦٩	الكويت	١٩٦٠	فلسطين	قبل الخروج ـ الثورة	رسالة متخيلة	استرجاع الماضى
٢٢	موت سرير رقم ١٢	١٢٥	الكويت	١٩٦٠	الكويت	المنفى	رسالة	تداخل الأزمنة
٢٣	قلعة العبيد	٢٢٥	الكويت	١٩٦٠	عاصمة خليجية	المنفى	الراوى المحايد	فكرى تجريدى
٢٤	الخراف المصلوبة	٢٥٧	الكويت	١٩٦٠	السعودية	المنفى	الراوى المحايد	فكرى تجريدى
٢٥	القط	٢٤٧	دمشق	١٩٦٠	عاصمة عربية	لاصلة له بفلسطين	موضوعى	فكزى تجريدى
٢٦	ستة نسور وطفل	٢٣٥	بيروت	١٩٦٠	قرية عربية	لاصلة له بفلسطين	ضمير المتكلم	حكاية شعبية
٢٧	عطش الأفعى	٤٩٥	بيروت	١٩٦٠	قرية عربية	لاصلة له بفلسطين	تيار الشعور	مجدول من حدثين
٢٨	العطش	١٨١	بيروت	١٩٦١	الكويت	المنفى	تيار الشعور	فكرى تجريدى

رقم مسلسل	عنوان القصة	رقم	مكان كتابتها	تاريخ كتابتها	مكان أحداثها	موضوعها	أسلوب السرد	الشكل الفنى
٢٩	المجنون	١٨٧	بيروت	١٩٦١	مجرد	المنفى	ضمير المتكلم	تجريبى عبثى
٣٠	ثمانى دقائق	١٩٧	بيروت	١٩٦١	بيروت	المنفى	تيار الشعور	وصفى تقليدى
٣١	أكتاف الآخرين	٢١٣	بيروت	١٩٦١	عاصمة عربية	المنفى	ضمير المتكلم	فكرى تجريدى
٣٢	السلاح المحرم	٢٩٩	بيروت	١٩٦١	فلسطين المحتلة	قبل الخروج	موضوعى	وصفى تقليدى
٣٣	الصقر	٤٢٣	بيروت	١٩٦١	عاصمة خليجية	لاصلة له بفلسطين	الراوى العليم	أسطورى رمزى
٣٤	المنزلق	٤٦٩	بيروت	١٩٦١	عاصمة عربية	المنفى	تيار الشعور	تداخل الأزمنة
٣٥	لوكنت حصانا	٥٠٩	بيروت	١٩٦١	عاصمة عربية	لاصلة له بفلسطين	تيار الشعور	مجدول من حدثين
٣٦	نصف العالم	٥٢٣	بيروت	١٩٦١	عاصمة عربية	لاصلة له بفلسطين	الراوى العليم	فكرى تجريدى
٣٧	رأس الأسد الحجرى	٥٧١	بيروت	١٩٦١	فلسطين	الخروج	ضمير المتكلم	وصفى تقليدى
٣٨	الأرجوحة	١١٣	بيروت	١٩٦١	عاصمة عربية	لاصلة له بفلسطين	ضمير المتكلم	وصفى تقليدى
٣٩	أبعد من الحدود	٢٧٥	بيروت	١٩٦٢	مخيم لاجئين	المنفى	موضوعى	تداخل الأزمنة
٤٠	الأخضر والأحمر	٣٥١	بيروت	١٩٦٢	مجرد	الثورة	تيار الشعور	فكرى تجريدى
٤١	لا شىء	٣٩٣	بيروت	١٩٦٢	عاصمة عربية	الثورة (البعد العربى)	تيار الشعور	فكرى تجريدى
٤٢	ذراعه وكفه وأصابعه	٤٤٧	بيروت	١٩٦٢	مجرد	لاصلة له بفلسطين	تيار الشعور	فكرى تجريدى
٤٣	الشاطئ	٥٣٥	بيروت	١٩٦٢	مجرد	المنفى (البعد العربى)	موضوعى	وصفى تقليدى
٤٤	رسالة من مسعود	٥٤٧	بيروت	١٩٦٢	مجرد	لاصلة له بفلسطين	تيار الشعور	وصفى تقليدى
٤٥	جحش	٥٥٧	بيروت	١٩٦٢	عاصمة عربية	لاصلة له بفلسطين	تيار الشعور	وصفى تقليدى
٤٦	يد فى القبر	٨٤٩	بيروت	١٩٦٢	عاصمة عربية	لاصلة له بفلسطين	ضمير المتكلم	وصفى تقليدى
٤٧	جدران من الحديد	٤٠٩	بيروت	١٩٦٣	مجرد	لاصلة له بفلسطين	الراوى المحايد	فكرى تجريدى
٤٨	كفر المنجم	٤٣٧	بيروت	١٩٦٣	عاصمة عربية	لاصلة له بفلسطين	الراوى العليم	قصة داخل قصة
٤٩	العروس	٥٨٩	بيروت	١٩٦٥	فلسطين	الخروج - الثورة	رسالة	تداخل الأزمنة
٥٠	د. قاسم يتحدث لإيفا عن منصور الذى وصل إلى صفد	٦٤٣	بيروت	١٩٦٥ (شباط)	فلسطين المحتلة	المنفى	موضوعى	وصفى تقليدى
٥١	أبو الحسن يقوص على سيارة إنجليزية	٦٦٩	بيروت	١٩٦٥ (آزار)	فلسطين	قبل الخروج	موضوعى	وصفى تقليدى
٥٢	الصغير وأبوه والمرتينة يذهبون إلى قلعة جدين	٦٨٥	بيروت	١٩٦٥ (نيسان)	فلسطين	الخروج - الثورة	موضوعى	وصفى تقليدى
٥٣	مصرع حصان أسود . مجلة «الحرية»		بيروت	١٩٦٥ (نيسان)	مجرد	لاصلة له بفلسطين	ضمير المتكلم	وصفى تقليدى
٥٤	الصغير يذهب إلى المخيم (أو «زمن الاشتباك»)	٧١٣	بيروت	١٩٦٧ (آزار)	مخيم لاجئين	المنفى	ضمير المتكلم	وصفى تقليدى
٥٥	الصغير يكتشف أن المفتاح يشبه الفأس .	٧٢٧	بيروت	١٩٦٧ (أيار)	أوربا - فلسطين المحتلة	المنفى	ضمير المتكلم	استرجاع الماضى
٥٦	«عن الرجال والبنادق» - مدخل	٦١٣	بيروت	١٩٦٨ (كانون ١)	مخيم لاجئين	المنفى	ضمير المتكلم	تداخل الأزمنة
٥٧	الصغير يستعير مارتينة خاله ويشرق إلى صفد	٦٢٥	بيروت	١٩٦٨ (شباط)	فلسطين	الخروج - الثورة	تيار الشعور	تداخل الأزمنة
٥٨	صديق سلمان يتعلم أشياء كثيرة فى ليلة واحدة	٧٣٧	بيروت	١٩٦٨ (شباط)	فلسطين	الخروج - الثورة	تيار الشعور	تداخل الأزمنة
٥٩	حامد يكف عن سماع قصص الأعمام	٧٥٣	بيروت	١٩٦٨ (شباط)	فلسطين	الخروج - الثورة	موضوعى	تداخل الأزمنة
٦٠	أم سعد تقول : خيمة عن خيمة تفرق	٧٦٥	بيروت	١٩٦٨ (شباط)	مخيم لاجئين	الثورة	الراوية العليم	تداخل الأزمنة
٦١	كان يومذاك طفلا	٨٦٧	بيروت	١٩٦٩	فلسطين المحتلة	الخروج - الثورة	موضوعى	تداخل الأزمنة

وباستقراء الجدول السابق يمكن أن نخرج بنتائج عديدة عن القصص موضوع الدراسة . أهمها :

أولا : موضوع فلسطين هو الغالب على القصص . فالكاتب يعالجه بشكل مباشر فى خمسين قصة من بين إحدى وستين .

ثانيا : يظهر موضوع المنفى فى غالبية هذه القصص الخمسين . فنلتقى به فى ثلاثين منها على الأقل . فى حين تعالج العشرون الأخرى موضوعات : ما قبل الخروج . والخروج . والثورة . وهو أمر طبيعى ومفهوم . لأن المنفى ـ بأشكاله المختلفة ـ يمثل التجربة الرئيسية فى حياة الفلسطينيين منذ خروجهم من فلسطين سنة ١٩٤٨ . وقيام الكيان الصهيونى فى أرضهم . والكاتب نفسه عاش هذه التجربة ـ بمختلف أشكالها وظروفها ـ ثلثى عمره . الذى لم يتجاوز السادسة والثلاثين .

ثالثا : تجمع نسبة كبيرة من القصص بين أكثر من موضوع . فتصوير حياة المنفى غالبا ما يكون منطلقا لاسترجاع ذكريات الوطن السليب . ومواقف البطولة والمقاومة التى سجلها أبناؤه قبل الخروج وبعده . كما فى قصة «البومة فى غرفة بعيدة» . و«شىء لا يذهب» . و«ورقة من الطيرة» .. وغيرها .

رابعا : تدور بعض قصص المنفى فى عواصم عربية مختلفة . خصوصا دول الخليج . ويبرز فيها ما أسميناه بالبعد العربى للقضية الفلسطينية . ويتمثل فى قيام بعض الحكومات العربية بدور إيجابى فعال فى مطاردة الفلسطينيين واضطهادهم . كما فى قصة «البطل فى الزنزانة» . أو بدور سلبى نتيجة اهتراء النظام وتفسخ المجتمع . مما يكشف العجز عن مساندة القضية . كما فى قصة «عشرة أمتار فقط» . و«قتيل فى الموصل» .. وغيرهما .

خامسا : استخدم الكاتب كل أساليب السرد المعروفة فى القصة وهى :

١ ـ الأسلوب الموضوعى . أو الملحمى كما يسمى أحيانا . وهو الذى يجعل الأحداث تجرى أمامنا دون تدخل من شخصياتها أو راوٍ يحكيها لنا . واستخدمه الكاتب فى أربع عشرة قصة .

٢ ـ أسلوب الوثائق كالرسائل أو المذكرات أو اليوميات ـ لم يستخدم الكاتب سوى الرسائل . وفى ست قصص فقط .

٣ ـ أسلوب تيار الشعور . أو المنولوج الداخلى . أو مناجاة الذات . الذى يغوص داخل نفسية الشخصية . ويمزج بين الواقع والذكريات . وقد يضيف إليها الأحلام والتمنيات . ويخلط بين الأزمنة والأمكنة المختلفة . معتمدا ـ فى الأغلب ـ على قانون تداعى المعانى والأفكار فى الربط بينها . وقد استخدمه الكاتب فى ثلاث عشرة قصة .

٤ ـ السرد بلسان المتكلم الذى قد يروى قصته كما عاشها ، أو يروى قصة شارك فى صنع أحداثها وشهد الباقى . وقد أسميناه «الراوى المشارك» . أو يروى قصة آخرين أحاط بكل أسرارهم وهو «الراوى العليم ببواطن الأمور» ، أو قصة أتيح للراوى أن يشهدها أو يسمعها من آخر دون أن يكون هو طرفا فيها . وهو «الراوى المحايد» .[٦] وقد استخدم الكاتب هذه الطرق الأربعة فى خمس وعشرين قصة . أى أنه استخدم هذا الأسلوب الأخير أكثر بكثير مما استخدم الأساليب الثلاثة الأخرى . مما يوحى بارتباطه الشديد بموضوعات قصصه . وغلبة التجربة الذاتية عليها .

سادسا : الشكل الفنى الغالب على معظم القصص هو أسلوب الوصف التقليدى الذى يعتمد على السرد والحوار والموقف المكثف . مع المحافظة على وحدة المكان والزمان والحدث . والبناء المحبوك . مع خاتمة مفاجئة أو غير متوقعة فى كثير من الأحيان . فقد استخدم الكاتب هذا الشكل فى عشرين قصة . وطور فيه باستخدام شكل استرجاع الماضى فى تسع قصص أخرى . واستخدم شكل القصة داخل القصة أو القصة المجدولة من حدثين فى أربع قصص .

سابعا : تحرر الكاتب من وحدة الزمن والمكان والحدث ، وإن ظل محافظا على وحدة الانطباع فى إحدى عشرة قصة من أجود قصصه . متأثرا فى ذلك بالأشكال الحديثة المتطورة فى كتابة القصة القصيرة العالمية .

ثامنا : وضحت غلبة التخطيط الفكرى على الوصف التقليدى الواقعى فى إحدى عشرة قصة . فى محاولة لتكثيف الإحساس وتوصيل الهدف إلى القارىء . فنجحت المحاولة حينا . كما فى «الأخضر والأحمر» مثلا . ولم يحالفها نفس التوفيق فى قصص أخرى مثل «القط» .

تاسعا : أجرى الكاتب عددا من التجارب الشكلية فى عدد قليل من قصصه . فاستخدم الأسطورة . والحكاية الشعبية . واقترب من العبثية اللامعقولة والخيال الجامح فى بعضها الآخر . كما فى «المجنون» و«الصقر» . ونلاحظ أن معظم هذه التجارب عالجت موضوعات خارج فلسطين .

عاشرا : نلاحظ أن الكم الأكبر من القصص الأولى للكاتب أقرب إلى الشكل الوصفى التقليدى . وهذا أمر طبيعى . إذ كانت خبراته الفنية واطلاعاته على الآداب الأجنبية محدودة . كما أن أعراض التجريد والتجريب لم تظهر فى قصصه إلا ابتداء من عام ١٩٦٠ بعد أن استقر فى بيروت . وكثرت اتصالاته واطلاعاته بحكم اشتغاله بالصحافة . ووجوده فى عاصمة تموج بالنشاط الثقافى الجارف . وتتصارع فيها مختلف التيارات والاتجاهات الفكرية والفنية .

ومنذ عام ١٩٦٥ نبذ «غسان» هذه المحاولات التجريبية فى قصصه وعاد إلى الأسلوب الوصفى الواقعى مع قدر معقول من التطوير الشكلى تمثل بصفة خاصة فى عدم التزامه بالوحدات الثلاث . بما يخدم أهدافه الفنية والفكرية . ويقوى من بناء قصصه وفاعليتها . مع وضوحها ومعاصرتها . وكل ذلك أوضح ما يكون فى قصصه الأخيرة التى تضمها مجموعته «عن الرجال والبنادق» التى صدرت عام ١٩٦٨ .

وهذا التطور الفنى قريب من تطور الشكل الفنى لرواياته . فإذا كانت «رجال فى الشمس» التى صدرت سنة ١٩٦٣ ـ وقد كتبها قبل ذلك بطبيعة الحال ـ أقرب إلى الأسلوب الوصفى التقليدى . فهى لم تخل من قدر واضح من التجريبية . تمثل فى استخدام تيار الشعور وتداخل الأزمنة والأمكنة على نطاق واسع . ثم جاءت «ما تبقى لكم» (١٩٦٦) تمثل قمة التجريبية فى روايات غسان كنفانى . ثم أعقبتها ردة إلى الشكل الواقعى المتطور فى «عائد إلى حيفا» (١٩٦٩) و«أم سعد» (١٩٦٩) . وقد شرح غسان كنفانى نفسه أسباب هذا التطور الشكلى فى رواياته فى حديث إذاعى جاء فيه :

«فى الواقع رواية «ما تبقى لكم» هى قفزة من ناحية الشكل . ولكنها أثارت بنفس الوقت تساؤلات بالنسبة لى . «لمن أكتب أنا؟» . هذه الرواية قلة يستطيعون من بين قرائنا العرب أن يفهموها . فهل أنا أكتب من أجل أن يكتب أحد النقاد فى مجلة ما أنى أكتب رواية جيدة أم أكتب من أجل أن أصل إلى الناس وأن تكون هذه الرواية شكلا من أشكال الثقافة الموجودة فى مجتمعنا . والتى من واجب المثقف أن يتعامل فيها مع الناس؟ لذلك فإن هذه الرواية مهمة فى حياتى الأدبية . أنا لا أقول إنى معجب بها بالدرجة الأولى . ولكنى أقول إنها مهمة فى حياتى الأدبية لأنها طرحت على هذا السؤال . وهذا السؤال أجبت عنه فى روايتين صدرتا بعد «ما تبقى لكم» : «عائد إلى حيفا» و«أم سعد» واللتين نهجت نحو التبسيط على اعتبار أنه يهمنى . قبل تحقيق إنجازات فى الشكل . الوصول إلى القارىء العربى . فى المرحلة التالية إذا استطعت أن أقول الأشياء

العميقة ببساطة . أكون فى الواقع راضيا عن تطورى . لأننى أعتقد أنه ليس بالضرورة أن تكون الأشياء البسيطة ساذجة .. والإنجاز الفنى الحقيقى هو أن يستطيع الانسان أن يقول الشىء العميق ببساطة ».(٧)

وما قاله « غسان » عن التطور الفنى فى رواياته يكاد ينطبق ــ كما قلنا ــ على التطور الفنى فى قصصه القصيرة . وإن كان من الطبيعى أن يسبق التجريب على الشكل فى القصة القصيرة التجريب فى الرواية . بحكم صغر حجم القصة القصيرة . وتعدد مذاهبها واتجاهاتها . ومرونة بنائها وبساطته ــ مهما تعقد ــ بالقياس إلى البناء الروائى المعقد المثقل ــ عادة ــ بالشخصيات العديدة والحبكات الفرعية والتفصيلات التى لا تحتملها القصة القصيرة .

وكذلك . وللسبب نفسه . فاتجاهه فى رواياته الأخيرة إلى تبسيط الشكل . والبعد ببنائها عن التعقيد . إيثارا للوضوح . وحرصا على الوصول إلى القاعدة العريضة القارئة . ظهر أولا فى قصصه القصيرة . وسبق ظهوره فى رواياته بعدة سنوات ..

° ° °

وبعد قراءة القصص نفسها من الممكن أن نضيف الملاحظات التالية :

أولا : تجربة المنفى الغالبة على القصص تتنوع بين وصف الحياة التعسة فى مخيمات اللاجئين (« ورقة من الطيرة » . . « القميص المسروق ») . والتشرد التعس فى هذه العاصمة العربية أو تلك (« كعك على الرصيف » . « لاشىء ») . وحياة الجدب والجفاف فى بعض العواصم الخليجية (« علبة زجاج واحدة » . « العطش ») . ويعرض بعضها لتجربة التدريس فى المخيمات التى عاشها الكاتب فى صباه المبكر (« المنزلق » . « كعك على الرصيف ») . كما يصور بعضها الآخر حياة الفلسطينيين داخل الوطن المحتل (« درب إلى خائن » . و « د . قاسم يتحدث لإيفا عن منصور الذى وصل إلى صفد ») . وقد تمتد القصة إلى وصف حياة الفلسطينى فى المنافى الأوربية والأمريكية (« ورقة من غزة » . « الصغير يكتشف أن المفتاح يشبه الفأس »)

ثانيا : القصص التى تصور الحياة فى المنافى العربية تشير من قرب أو بعد إلى سيطرة الرجعية على نظمها الحاكمة (« قتيل فى الموصل » . « البطل فى الزنزانة ») وتصف تخلفها الاجتماعى والحضارى (« عشرة أمتار فقط » . القميص المسروق ») . كما تكثر فيها أحداث الخيانة والغدر التى يتعرض لها الفلسطينيون (« البطل فى الزنزانة » . « لا شىء ») ويتمثل فيها ما أسميناه بالبعد العربى للقضية الفلسطينية .

ثالثا : وعلى هذا الأساس يمكن أن نضيف عددا من القصص الإحدى عشرة التى لم تعالج موضوع فلسطين بصورة مباشرة . مثل « القط » و « ذراعه وكفه وأصابعه » . إلى قصص البعد العربى . لأنها تصور الحياة المتخلفة فى العواصم العربية . وكذلك نلاحظ أن بعض هذه القصص الإحدى عشرة تعالج قضايا الحرية والنضال والصمود على مستوى رمزى أو تجريدى مثل « جدران من الحديد » و « قلعة العبيد » . فكأنها تخدم القضية أيضا . ولو بصورة غير مباشرة قد تخفى أهدافها على الكثيرين من القراء . ونلاحظ أن غالبية هذه القصص الإحدى عشرة قد كتبت فى فترة الاستقرار الأولى فى بيروت . فيما بين عامى ١٩٦٠ و ١٩٦٥ . وهى المرحلة التى يمكن أن نسميها مرحلة التجريب الفنى والحيرة الفكرية .

رابعا : القراءة التاريخية للقصص توضح غلبة اليأس والتشاؤم على قصص المرحلة الأولى وتصوير حالات التعاسة والضياع التى يعانى منها الأبطال الفلسطينيون غالبا . فإذا ظهرت بارقة أمل فيغلب أن تكون فى بناء فكرى مصطنع (« قرار موجز ») . وإذا صور الكاتب موقف بطولة أو صمود فيغلب أن يكون مستلها من أحداث الماضى . مستخرجا من صندوق الذكريات (« المدافع ») ولكن يزداد الضوء سطوعا فى القصص مع مرور السنوات وتقوى عناصر المقاومة والصمود . حتى يمكن القول إن البطل الثورى الذى سيطر على قصص المرحلة الأخيرة قد عانى من عملية مخاض قاسية . ترددت فى العديد من قصص المرحلة الأولى . قبل أن يستوى حلما واضحا ملحا فى قصة « الأخضر والأحمر » (١٩٦٢) بالرغم من بنائها الفكرى التجريدى . أو يستوى إنسانا حيا محدد الملامح فى قصة « العروس » (١٩٦٥) . بالرغم من هالة الغبار الخيالية المحيطة به . أو إنسانا حقيقيا واقعيا نلمسه بأيدينا ونحس بلفح أنفاسه فى قصص المرحلة الأخيرة . خصوصا فى قصص مجموعة « عن الرجال والبنادق » المتميزة . ولا غرابة أن يتردد ذكر البنادق والمدافع على استحياء فى قصص المرحلة الأولى . ويزداد شيئا فشيئا حتى لا تكاد تخلو منه قصة من قصص المرحلة الأخيرة . بل إن « المارتينة » و « الكلاشينكوف » يكادان ينافسان الأبطال الثوريين على بطولة تلك القصص . ومن السهل الربط بين هذا التطور فى مضمون القصص وبين التطورات التاريخية للثورة الفلسطينية من ناحية . وبين تطور الشكل الفنى للقصص من ناحية أخرى . وقد سبقت الإشارة إلى هذه العلاقة فى الملاحظات السابقة .

خامسا : تحتل ذكريات الطفولة وصورها عديدا من القصص . بسبب ارتباطها الوثيق بالوطن السليب الذى أخرج الكاتب منه وهو فى الثانية عشرة من ناحية . ولا حتكاكه المباشر والطويل بحياة الأطفال الفلسطينيين فى مخيمات اللاجئين . طفلا يعاشرهم ويلاعبهم ويصارعهم . ويعانى معهم ومنهم . ثم معلما لهم عدة سنوات . (« المنزلق » . « الكعك على الرصيف » . « القميص المسروق » . « عطش الأفعى » ... وكثير غيرها) .

سادسا : إلى جوار ذكريات الطفولة وصورها تبرز فى العديد من القصص علاقات الأبناء بآبائهم . وسطوة الآباء واستبدادهم بصورة تستلفت النظر وتدعو إلى التأمل والدراسة . (« لو كنت حصانا » . « عطش الأفعى » . « رأس الأسد الحجرى » . « ذراعه وكفه وأصابعه » ... وغيرها) .

سابعا : تحفل القصص بعدد كبير من الحيوانات الأليفة والطيور . وبصفة خاصة القطط والخيول . ويحتل بعضها مكان الصدارة والبطولة فى عدة قصص مثل « جدران من الحديد » . « ستة نسور وطفل » . « جحش » . « الخراف المصلوبة » ... وغيرها .

وكذلك تشغل البيئة النباتية حيزا واضحا فى القصص . وبصفة خاصة أشجار البرتقال والزيتون المرتبطة بأرض الوطن السليب .. الأمر الذى يؤكد عمق نظرة الكاتب إلى الوجود واتساعها . بحيث تشمل الطير والحيوان والنبات إلى جانب الإنسان .

ثامنا : وعلى العكس من ذلك نلحظ قلة الشخصيات النسائية فى القصص . وضآلة دورها خصوصا فى المرحلة المبكرة . فإذا ظهرت فغالبا ما تكون صورتها باهتة وفاعليتها ضئيلة . وهى إما عاهرة كما فى « القط » و « علبة من زجاج واحدة » . وإما أم صابرة عاجزة منكوبة كما فى « أرض البرتقال الحزين » و « الأفق وراء البوابة » . وندر أن تكون فدائية مثقفة كما فى قصة « شىء لايذهب » ... ثم يزداد ظهورها وتقوى فاعليتها فى المرحلة الأخيرة . حتى تصبح بطلة القصة كما فى « أم سعد تقول : خيمة عن خيمة تفرق » . قد ترجع هذه الظاهرة إلى قلة خبرات الكاتب النسائية . وقد يكون مرجعها إلى ندرة تعامل المرأة مع ذلك الجانب الجاف المظلم الغالب على حياة المنافى المسيطرة على قصص المرحلة الأولى . ثم إلى مشاركتها الإيجابية الفعلية فى الواقع الثورى الذى عالجته قصص المرحلة الأخيرة .

تاسعا وكذلك نجد أن صور الاسرائيليين قليلة باهتة فى القصص . بحيث لانكاد نلتقى بهم إلا فى خمس أو ست قصص هى «ورقة من الطيرة» . «ورقة من الرملة» . «شئ لايذهب» . «العروس» . «د . قاسم يتحدث لإيفا عن منصور الذى وصل إلى صفد» .

° ° °

ونظل . بعد كل هذه الملاحظات . بعيدين عن التعرف الحميم الدقيق على عالم غسان كنفانى القصصى وتقنياته الفنية . وهو مالايمكن أن يتحقق بصورة كاملة ـ فى رأيى ـ إلا من خلال التحليل النصى الدقيق والمستفيض لكل قصة من قصصه على حدة . ثم تجميع عناصر الاتفاق والتشابة بينها . وعناصر الاختلاف والتفرد . ذلك أنى أعتقد أن كل عمل فنى أصيل عالم قائم بذاته . لايمكن أن يتكرر بكل خصائصه فى عمل فنى آخر لنفس الكاتب أو لسواه . ولعل هذه الحقيقة أن تصدق على القصة القصيرة أكثر مما تصدق على أى شكل قصصى آخر . يقول د . شكرى عياد فى ذلك :

«.. يجمع النقاد الذين وقفنا على أقوالهم على أن القصة القصيرة أكثر فنية من الرواية،فالرواية قد تمكن الاطالة فيها أو الاختصار منها دون أن يمس العمل الفنى فى مجموعه بأذى كبير . على حين أن القصة القصيرة هى التى تملى الطول المناسب لها . كما تملى شكلها الخاص . حتى إننا يمكن أن نقول إن كل قصة قصيرة فنية هى تجربة فى التكنيك : إذ من الواضح أنه لايمكن أن يوجد انطباعان متشابهان كل التشابه نوعا وعمقا وشمولا . ومادام تصميم القصة القصيرة قائما على الأداء الدقيق للانطباع . فلابد أن يختلف تصميم كل قصة قصيرة عن تصميم غيرها من القصص ..»[٨] .

ولما كان من المستحيل تحليل نصوص إحدى وستين قصة فى أى مقال مهما طال . فسنكتفى باختيار أربع قصص تنتمى كل منها إلى إحدى مراحل المأساة الفلسطينية . وهى «أرض البرتقال الحزين» التى تبدأ قبل الخروج . وتصور الخروج بشىء من التفصيل . وتنتهى فى المنفى . و«الأفق وراء البوابة» التى تصور تعاسة الحياة فى المنفى وفى الأرض المحتلة مع إشارات إلى مرحلتى ماقبل الخروج والخروج .

أما القصتان الأخريان اللتان اخترناهما فتنتميان إلى مرحلة الثورة . الأولى «الأخضر والأحمر» تعالجها فكريا ورمزيا وتكاد تلح فى استدعائها ورفع لوائها . والأخرى . وهى «أم سعد تقول:خيمة عن خيمة تفرق» . ترسم لها صورة زاهية متفائلة حافلة بالأمل فى المستقبل .

والقصتان الأولى والثانية كتبتا سنة ١٩٥٨ . فهما تنتميان إلى المرحلة المبكرة فى حياة غسان الفنية . فى حين كتبت الثالثة سنة ١٩٦٢ . أى أنها تنتمى إلى المرحلة الوسطى التى اتسمت بكثرة التجريب . فى حين تنتمى القصة الأخيرة إلى مرحلة الاستقرار والوضوح المقترن بالعمق حرصا على الوصول إلى أكبر قاعدة قارئة .

° ° °

«.. لم يكن غسان قد أكمل عامه الثانى عشر حين زحفت قوات الهاجاناه الصهيونية على مدينة عكا فى مارس ١٩٤٨ . وخرجت الأسرة كما خرجت آلاف الأسر الفلسطينية من أرض الوطن إلى المنفى ..»[٩]

هذه هى الواقعة الرئيسية التى تستوحيها قصة «أرض البرتقال الحزين» التى يعتمد بناؤها على راو يحكى ـ بضمير المتكلم ـ لشقيقه الأصغر قصة خروج أسرتهم من عكا . ثم من فلسطين كلها . وكانا وقتها مع أبناء جيلها «صغاراً على أن نفهم ماذا تعنى الحكاية من أولها إلى آخرها ..» (ص ٣٦٣) . ولعل هذه الحقيقة هى التى جعلت أحد الباحثين يرى أن القصة «عبارة عن سيرة ذاتية»[١٠]

إن الشقيق الأصغر لايقوم بأى دور فى القصة . أكثر من الاستماع إلى الراوى . فهو ليس أكثر من وسيلة فنية تتيح للراوى مواصلة حكايته مع استخدام ضمائر المخاطب بين الحين والآخر للتخفيف من كثرة تكرار ضمائر المتكلم،ومادام هذا الأخ الأصغر بلا ملامح أو دور فمن الممكن أن ينوب بحضوره المتخيل عن كل أخ فلسطينى . بل عربى . يريد الكاتب أن يحدثه بهذه اللهجة الأليفة بالقصة المصيرية عن خروج الشعب الفلسطينى من دياره ممثلا فى هذا الأسرة .

والراوى الذى كان طفلا حين حدث الخروج . قد نضج الآن ـ كما نضج الكاتب،وأصبح يفهم مالم يكن يفهمه وقتها . وهكذا أصبح ينظر إلى الأحداث من زاويتين : زاوية الطفل الغر الذى كانه . وزاوية الرجل الناضج الذى أصبحه . من الزاوية الأولى يقول :

«.. كانت سيارة شحن كبيرة تقف فى باب دارنا .. وكانت مجموعة بسيطة من أشياء النوم تقذف إليها من هنا وهناك بحركات سريعة محمومة .. كنت أقف متكئا بظهرى على حائط البيت العتيقة عندما رأيت أمك تصعد إلى السيارة . ثم خالتك . ثم الصغار . وأخذ أبوك يقذف بك وإخوتك إلى السيارة فوق الأمتعة . ثم انتشلنى من زاويتى ورفعنى فوق رأسه إلى القفص الحديدى فى سقف غرفة السائق حيث وجدت أخى رياض جالسا بهدوء .. وقبل أن أثبت نفسى فى وضع ملائم . كانت السيارة قد تحركت .. وكانت عكا الحبيبة تختفى شيئا فشيئا فى منعرجات الطرق الصاعدة إلى رأس الناقورة ..» (ص ٣٦٣ . ٣٦٤)

ويمضى الراوى فى تصوير تفصيلات رحلة الخروج مهتما بوصف حقول البرتقال وهى تتوالى على الطريق . ثم يضيف :

«وعندما بدأت رأس الناقورة تلوح من بعيد . غائمة فى الأفق الأزرق وقفت السيارة .. ونزلت النسوة من بين الأمتعة وتوجهن إلى فلاح كان يجلس القرفصاء واضعا سلة برتقال أمامه مباشرة .. وحملن البرتقال .. ووصلنا صوت بكائهن .. وبدا لى ساعتذاك أن البرتقال شئ حبيب .. وأن هذه الحبات الكبيرة النظيفة هى شىء عزيز علينا .. كانت النساء قد اشترين برتقالات حملنها معهن إلى السيارة . ونزل أبوك من جانب السائق ، ومد كفه فحمل برتقالة منها .. أخذ ينظر إليها بصمت .. ثم أنفجر يبكى كطفل بائس ..

«فى رأس الناقورة .. وقفت سيارتنا بجانب سيارات كثيرة .. وبدأ الرجال يسلمون أسلحتهم إلى رجال الشرطة الواقفين لهذا الغرض .. وعندما أتى دورنا . ورأيت البنادق والرشاشات ملقاة على الطاولة .. ورأيت إلى صف السيارات الكبيرة يدخل لبنان طاويا معارج طرقاتها ممعنا فى البعد عن أرض البرتقال .. أخذت أنا الآخر . أبكى بنشيج حاد .. كانت أمك ما زالت تنظر إلى البرتقالة بصمت .. وكانت تلتمع فى عينى أبيك كل أشجار البرتقال التى تركها لليهود .. كل أشجار البرتقال النظيف التى اشتراها شجرة شجرة . كلها كانت ترتسم فى وجهه .. وترتسم لماعة من دموع لم يتمالكها أمام ضابط المخفر ..

«وعندما وصلنا صيدا فى العصر . صرنا لاجئين ..» (ص ٣٦٤ . ٣٦٧) واضح أن الجملة الأخيرة . بصفة خاصة . على لسان الراوى الناضج الذى يعلق على الأحداث من وجهة نظره ويستخلص منها معانيها . ولاشك كذلك فى أن إبرازه لأهمية البرتقال وعمق إحساسه واحساس أبويه به . وارتباطه الشديد بفكرة الوطن الفلسطينى . من إضافات هذا الراوى نفسه . فهى تمثل الفكرة الأساسية التى يقوم عليها بناء القصة .

وتمضى القصة لتصور معاناة الأسرة المطرودة من بيتها ووطنها . وحالة الضياع التى تعرضوا لها . والآلام التى فرضت عليهم فى المنفى .

«مجرد أن أفكر أنى سأقضى الليل على الرصيف كان يستثير فى نفسى شتى المخاوف .. وإن نظرة والدك الصامتة تلقى رعبا جديدا فى صدرى .. والبرتقالة فى يد أمك تبعث فى رأسى النار ..» (ص ٣٦٨)

وكان لابد لتلك الكارثة المفاجئة أن تترك آثارها العميقة فى حياة الأسرة

ومعتقداتها وعلاقاتها المختلفة . من الناحية الدينية يجدف الصبي :

« لم أعد أشك في أن الله الذي عرفناه في فلسطين قد خرج منها هو الآخر . وأنه لاجيء في حيث لا أدرى . غير قادر على حل مشاكل نفسه » (ص ٣٦٨) ومن الناحية الأخلاقية يقول الصبي ؟

« لم يكن عمك يؤمن كثيرا بالأخلاق . ولكنه عندما وجد نفسه على الرصيف . مثلنا . لم يعد يؤمن إطلاقا . » (ص ٣٦٨) وعن الناحية العائلية والاقتصادية يقول :

« كانت مشاكلنا العائلية قد بدأت . والعائلة السعيدة المتماسكة خلفناها مع الأرض والسكن والشهداء ..

« لم أدر من أين أتى أبوك بالنقود .. إنني أعرف أنه قد باع الذهب الذي اشتراه لأمك يوم كان يريدها أن تسعد وأن تفخر بأنها زوجة .. ولكن ذلك الذهب لم يأت بالشيء الكثير القادر على حل مشاكلنا . فكان لابد من مصدر آخر : هل استدان شيئا ؟ هل باع شيئا آخر أخرجه دون أن نراه ؟ إنني لا أدرى . ولكنني أذكر أننا قد انتقلنا إلى قرية في ضواحي صيدا .. وهناك قعد أبوك على الشرفة الصخرية العالية يبتسم لأول مرة .. وينتظر يوم الخامس عشر من أياركي يعود في أعقاب الجيوش الظافرة » .. (ص : ٣٦٩ ، ٣٧٠)

وهنا نكون قد وصلنا إلى البعد العربي في القصة . حيث يصور الراوى دخول الجيوش العربية إلى فلسطين في ١٥ أيار (مايو) والفرحة الغامرة التي اجتاحت الصغار قبل الكبار . وكيف كان أبوه يركض . بأعوامه الخمسين . خلف سيارات المقاتلين . ليلقي إليهم بلفافات التبغ ..

وسرعان ما تأتي الصدمة المخيبة للآمال ..

« بعدها . مضت الأمور ببطء شديد .. لقد خدعتنا البلاغات ثم خدعتنا الحقيقة بكل مرارتها .. وأخذ الوجوم يعود إلى الوجوه من جديد .. وبدأ والدك يجد صعوبة هائلة في التحدث عن فلسطين وفي التكلم عن الماضي السعيد في بياراته وفي بيوته .. » (ص ٣٧٣)

وتظل أحوال الأسرة تزداد سوءا . حتى ليفكر الأب في قتل أبنائه وقتل نفسه . وتكثر مشاجراته مع الأم بدون سبب . وخلال إحدى هذه المشاجرات العاصفة . يخرج الصغير من البيت ويظل يعدو في الجبل ..

« .. وعندما كنت أبتعد عن الدار كنت أبتعد عن طفولتي في الوقت ذاته . كنت أشعر أن حياتنا لم تعد شيئا لذيذا سهلا علينا أن نعيشه بهدوء .. إن الأمور قد وصلت إلى حد لم تعد تجدى في حله إلا رصاصة في رأس كل واحد منا .. » (ص ٣٧٤)

ولا يعود الراوى الطفل الذي تخلى عن طفولته . أو تخلت طفولته عنه . فنضج قبل الأوان . إلا بعد أن يخيم الظلام . ليرسم اللوحة الختامية في القصة . ملخصا فيها مأساة الأسرة المطرودة من وطنها . كمئات الآلاف من الأسر الفلسطينية الأخرى ..

« كنتم مكومين هناك . بعيدين عن طفولتكم كما كنتم بعيدين عن أرض البرتقال .. البرتقال الذي قال لنا فلاح كان يزرعه ثم خرج إنه يذبل إذا ما تغيرت اليد التي تتعهده بالماء ..

« كان أبوك مازال مريضا ملقى في فراشه . وكانت أمك تمضغ دموع مأساة لم تغادر عينيها حتى اليوم ..

« لقد دخلت الغرفة متسللا كأنني المنبوذ .. وحينما لامست نظراتي وجه أبيك يرتجف بغضب ذبيح .. رأيت في الوقت ذاته المسدس الأسود على الطاولة الواطئة .. وإلى جواره برتقالة ..

وكانت البرتقالة جافة يابسة .. » (ص ٣٧٥)

على هذا النحو البسيط المؤثر نسج الكاتب قصته التي تصور أخطر الأحداث في حياته . وحياة الشعب الفسطيني كله . معتمدا على أدق التفصيلات الواقعية التي حفظتها ذاكرته من أيام طفولته . بعد أن منحها معانيها وأبعادها الحقيقية والرمزية عن طريق استخدامه لأسلوب الراوى الناضج . ودون أن يفقدها دراميتها وقوة تأثيرها . فجسد بعض مشاهدها . وأدار حواراً بين أبطالها . ولم يكتف بالوصف الخارجي .

ونجح في تكثيف إحساسنا بالبرتقال منذ بداية القصة . وعبر مراحلها المختلفة . حتى يصبح رمزا واضحا للوطن . وإلى جوار البرتقالة الجافة اليابسة في خاتمة القصة رمز الوطن السليب المستباح . وضع مسدسا أسود يشير إلى المصير المظلم الذين ينتظر أولئك المطرودين المضيعين . لمازلنا في مرحلة اليأس المخيمة على غالبية قصص الكاتب المبكرة ..

° ° °

وتدور أحداث القصة الثانية ـ « الأفق وراء البوابة » ـ بعد عشر سنوات من أحداث القصة الأولى . أى من الخروج من الوطن . وأبطالها الخمسة فلسطينيون أفراد أسرة واحدة تعرضت لنفس ما تعرضت له أسرة القصة الأولى . بحيث يمكن أن يكونوا أفرادا منهم .

مكان الأحداث هو القدس « العربية » ـ باعتبار ما كان ـ ونقطة البداية : البطل الشاب يصعد سلم فندق أنزلته سيارة أمامه . ولا يحمل سوى سلة صغيرة . والسلم ليس طويلا ـ وبالرغم من ذلك فهو يحس بإرهاق شديد يثقل روحه . ويغرقه في دوامة من الحيرة والتردد ..

أسلوب السرد هو تيار الشعور . فها هو ذا يتذكر وقفته في هذا المكان منذ عامين . فهل يكرر اليوم نفس تصرفه ؟

« حين وصل قبل عامين إلى القدس كان قد عقد عزمه على أن يقابل أمه ويقول لها كل شيء .. ولكنه في لحظة وقوفه على سلم الفندق شعر بأنه لن يستطيع أن يمسح الكذب الطويل الذي ساقه على أمه عندما كان يراسل الإذاعة قائلا : « أنا ودلال بخير . طمنونا عنكم .. » لقد نمت الكذبة طيلة هذه السنوات العشر نموا فظا حتى أنه لم يجد مبررا ليقول الحقيقة مرة واحدة حاسمة وقاسية وربما قاتلة أيضا .. ولذلك فضل يومها أن يكف عن صعود السلم . وكر عائدا إلى السيارة .. وما من شك في أن أمه قد قضت طيلة ذلك الصباح واقفة في حلق البوابة تتطاول بعنقها باحثة بين الجموع . وما من شك في أنها أصيبت بخيبة أمل مريرة وفاجعة .. ولكن ذلك كله يبقى أسهل بكثير من أن يقف أمامها . هناك . بعد عشر سنوات . ليقول لها الحقيقة القاتلة . » (ص ٢٩٢)

ويمضي تيار الشعور من الماضي . ليتجاوز الحاضر الممثل في البطل مستلقيا على سرير الفندق يفكر . ليرى أمه في المستقبل وهي واقفة غدا أمام « بوابة « مندلبوم » التي ترتفع فاصلا من حجارة بين الأرض المحتلة والأرض الباقية .. » .. باعتبار ما كان أيضا .. (ص ٢٩٢) . وماذا سيقول لها وتقول له ..

ويعود تيار الشعور بالبطل إلى الماضي مرة أخرى ليتذكر مأساته منذ بدايتها وكيف غادر يافا إلى عكا قبل الاحتلال الصهيوني (وهي نفس الرحلة التي قام بها أفرد أسرة « أرض البرتقال الحزين » . وفي نفس توقيتها ـ راجع ص ٣٦٣) .. ليرى الفتاة التي كانت أمه تزمع خطبتها له . ويتذكر خالته وهي واقفة إلى جوار أمه . فيطمئن إلى أنها سترعاها أثناء غيبته . فيمضي وهو يشد على ذراع شقيقته « دلال » التي رغبت في مرافقته . وكانت أيامها في العاشرة ..

« ولكن الأمور جرت على غير ما اشتهى وما اشتهت . فبعد أن غادر يافا بأيام

قليلة انقطع الطريق واستحالت العودة .. » (ص ٢٩٣)

ويتلكأ تيار الشعور ليرسم لوحة دقيقة دامية . لدخول اليهود عكا ، واشتراكه فى مقاومتهم ببندقيته القصيرة العتيقة . وكيف اقتحموا غرفته واغتالوا شقيقته «دلال» ..

ثم يعود تيار الشعور إلى الحاضر لنرى البطل ينهض من رقدته وقد حزم أمره على أن يحرر أمه ويحرر نفسه من الكذبة الكبيرة التى عاشاها عشر سنوات .. «يجب أن يقول لها إن دلال مدفونة هناك وإن قبرها الصغير لا يجد من يضع عليه باقة زهر فى كل عيد .. » (ص ٢٩٥)

والقسم الثانى من القصة أقصر من سابقه بكثير . يختفى فيه تيار الشعور لتبرز الأحداث الموضوعية موجزة وحاسمة .

لم ير أمه بين الواقفين فى ظل البوابة الكبيرة .. «خالته فقط كانت هناك ... وفى غمرة اللقاء سألته السؤال الذى أتى خصيصا ليجيب عليه :

«ـ أين دلال ؟ .. » (ص ٢٩٦)

ولا يجيبها . ولكنه يسألها السؤال الذى لم يخطر بباله من قبل قط وهو :

ـ «ولكنك لم تقولى لى أين أمى ؟» (ص ٢٩٦)

ولكن خالته لا تجيبه ، بل تعيد سؤالها الأول .. «وأحس بالضعف يأكل ركبتيه وبدا كأنه يدفع عن نفسه إحساسا بالإغماء ، رفع يده ومد السلة تجاه خالته :

«ـ خذى هذه السلة لأمى ، فيها بعض اللوز الأخضر..

«ولم يستطع أن يكمل . كانت نظرة فاجعة قد انسكبت من عينى المرأة العجوز . وبدأت شفتها ترتجف ، نظر وراء كتفها وأكمل بوهن :

«ـ .. كانت تحبه . » (ص ٢٩٦ ، ٢٩٧)

إن كلمة «كانت» العادية المتداولة كثيرا تمثل فى هذا الموقع من القصة شحنة غير عادية من المشاعر والقدرة على التأثير ـ وفى رأيى أن هذه الجملة الأخيرة تمثل أقوى ختام ممكن للقصة ، وأن كل ما جاء بعدها من شرح وتعليق وحوار لا قيمة له بالمرة . بل لعله أضعف بناء القصة المحكم المتماسك ..

مازلنا فى مرحلة اليأس والضياع وانعدام الهدف التى عاشها الشعب الفلسطينى فى المنافى . ولم تلح بعد فى الأفق بارقة أمل ، بل لعل الظلام إزداد تكاثفا بعد عدوان سنة ١٩٥٦ على مصر ، والقصة مكتوبة سنة ١٩٥٨ ، وأحداثها تدور فى العام نفسه ..

وإذا كان بناء القصة أكثر نضجا وتماسكا من بناء القصة السابقة ، وبراعة الكاتب واضحة فى استخدامه لأسلوب تيار الشعور ، ثم انتقاله للأسلوب الدرامى الموضوعى فى القسم الثانى من القصة ، وفى إخفائه ما تحويه السلة التى يحملها البطل حتى الموقف الأخير ، ليقوم «اللوز الأخضر» بدوره فى استحضار ذكريات الوطن الضائع ، وفى تقديم «الخالة» لنا فى القسم الأول من القصة ، فلا تفاجأ بظهورها فى القسم الثانى ، فمازالت القصة ، بالرغم من ذلك ، قصة تقليدية الشكل كغالبية القصص التى تنتسب للمرحلة الأولى من حياة الكاتب الفنية ..

• • •

أما القصة الثالثة ـ «الأخضر والأحمر» ـ فتنقلنا إلى عالم مختلف تماما ، فقد كتبت سنة ١٩٦٢ ، فى مرحلة التجارب الشكلية التى خاضها الكاتب ، وعاصرت فى الوقت نفسه بداية ظهور التنظيمات الثورية الفلسطينية وقيامها ببعض العمليات الفدائية المحدودة ، كما كان جو السياسة العربية يبشر بالتفاؤل ، وبالقدرة على مناصرة القضية الفلسطينية .

القصة تدور فى جو ضبابى مفعم بالإحالات والرموز ، ولغتها شاعرية مكثفة ، وأحداثها قليلة ، وهى خالية من الحوار ، وتمزج بين أساليب السرد الموضوعى وتيار الشعور واستخدام ضمير المخاطب .

وهى مقسمة إلى ثلاثة أقسام : النزال ـ جدول الدم ـ الموت للند .

فى القسم الأول قتل بطل القصة غيلة فى «أيار» (مايو) .. «وهو .. ماض إلى الزوج والولد وجدران اللحم والحب التى كانت دائما هناك فى أيار وفى غير أيار .. » (ص ٣٥٤)

«واستخدام شهر أيار هنا ليس مجرد إشارة إلى النزوح الأول للشعب الفلسطينى عام ١٩٤٨ وإنشاء دولة صهيونية للغزاة على أرضه ، ولكنه أيضا يستخدم لارتباطه بالبعث والحياة . »[11]

وأثناء انهيال الأظافر عليه وتمزيقه وتشابكها كالسيوف أمامه حتى منعت الرؤية أمامه . وقبل أن يموت ، وفى حالة بين اليقظة والمنام استطاع أن يتعرف على بعض تلك الأظافر» .. ولكن حنجرته كانت قد تجرحت وسدتها الدماء فحشرج : حتى أنت ؟ وفى لحظة تالية أحس دبيب الموت ... » (ص ٣٥٥) .

فإذا سلمنا بأن هذا القتيل هو الشعب الفلسطينى ، فإن حشرجته «حتى أنت ؟» لا معنى لها سوى إدانة بعض الأنظمة العربية فى جريمة اغتياله ..

وفى القسم الثانى من القصة يولد طفل صغير فى المكان الذى سقط فوقه جبين القتيل .. «لفظته العينان مثلما يلفظ الرحم المترع الوليد .. وإن فى عين كل رجل ـ يقتل ظلما ـ يوجد طفل يولد فى نفس لحظة الموت ... » (ص ٣٥٦)

وتمضى القصة لتصف بالتفصيل ملامح هذا الطفل الأسود الصغير حتى يكاد يتجسد أمامنا مخلوقا حيا غريبا ـ ونعلم أنه لم يمت ، كما يموت الأطفال الذين يولدون فى مثل ظروفه عادة ، لأن أحداً لم يلحظ ولادته ، ولأنه غاص فور ولادته فى الرمل الرطب عميقا ، وانطلق « .. إلى الأمام ، شاقا بأظافره طريقه الصغير ، كالدودة ، داخل تلك الرمال المتراكمة حواليه وفوقه دون توقف ودون تعب .. » (ص ٣٥٨)

فلا يعود لدينا شك فى أن الكاتب يصف التنظيمات الثورية السرية التى نشأت بصورة جنينية كنتيجة طبيعية لاحتلال فلسطين وتشريد أهلها .

ويتأكد هذا الفهم حين نرى الكاتب يتجه بالخطاب ـ فى القسم الثالث من القصة ـ إلى هذا المخلوق قائلا :

«كبرت أيها الأسود الصغير ! صار عمرك أربع عشرة سنة ... عن أى نهاية تبحث ؟ ... أنت صغير على النزال .. والأظافر العشرة مازالت مشرعة لامعة كالأنصال تترقب بزوغك لتجفف بجلدك الأسود جدول الدم ..

«أنت صغير على نزال أعدائك أيها الممسخ ..

«يا عين أبيك القتيل لمرق ربيع أيار ..

«أيها الذى يعيش تحت أكداس الأقدام .. اكبر .. اكبر .. لماذا لا تكون ندا قبل أن تموت ؟

«مت .. مت .. لقد نزفت عرقك وأذبت عضلك دون أن تطفئ تلك النقطة البيضاء المعلقة فى صدرك كالقنديل .. مت ! ماذا بقى منك ؟ تقول الكثير ؟ نطقت ؟ انفكت شفتاك عن أسنانك ؟ لقد نزفت من العرق ما يصنع ألف رجل كبير .. يا عقدة الأصبع ! أيها الممسخ ، ياعين الشهيد .. لا تمت قبل أن تكون ندا .. لا تمت .. »(ص ٣٦٠) .

جدول الدم .. العرض .. إذابة العضلات .. الشفاه المغلقة .. إننا نكاد نكون أمام وصف بيولوجى لعملية المخاض ـ المولود الضئيل هو الثورة الفسطينية ـ والكاتب يكاد يقوم بدور المولد الذى يستدعيها ويتمناها ، ويرجوها أن تكبر وتنمو وتصبح ندا للأظافر التى قتلت أباها ، وتريد الآن أن تقضى عليها ..

وبالرغم من قوة القصة . وشاعرية أسلوبها . وجموح خيالها . وثورية مضمونها . فإنها تكاد تكون فريدة بين قصص غسان كنفانى . نعم . هناك قصص أخرى استخدم فيها الأسطورة والخيال الجامح مثل «رسالة من مسعود» . و«الصقر» . و«نصف العالم» وغيرها ، ولكنه لم يصل فى أى منها إلى مثل هذا الأسلوب الرمزى المكثف . ولعل ما صرفه عن مواصلة الكتابة فى هذا الاتجاه . هو نفس السبب الذى ذكره فى تعليقه على روايته «ما تبقى لكم» . وهو حرصه على أن يصل أدبه إلى الجماهير العريضة بصورة مفهومة ومؤثرة . وما أظن أن قصة مثل «الأخضر والأحمر» يمكن أن يفهمها ويستوعب كل أبعادها إلا قلة ضئيلة من القراء المثقفين .

° ° °

وتمثل القصة الرابعة ـ «أم سعد تقول : خيمة عن خيمة .. تفرق !» ـ مرحلة النضج الأخيرة فى حياة «غسان» الفنية . حيث نراه يستخدم أساليب السرد التقليدية البسيطة ، مع تفوق واضح فى رسم معالم الشخصية الفلسطينية الشعبية . وإبراز الجوانب الثورية فيها . دون افتعال أو خطابية . فالقصة تبدأ بتعريفنا بشخصية أم سعد ، والمتحدث هو الراوى المحايد . فالبرغم من قربه من الشخصية وتعاطفه معها فهو يتركها تتفتح أمامنا . وينقل إلينا حديثها على لسانها . ولا يعلق عليه . بل يدعنا نستوعب مضمونه الثورى وحدنا .

فلنر أولا كيف قدم الراوى شخصيته :

«أم سعد . المرأة التى عاشت مع أهلى فى «الغبسية» سنوات لا يحصيها العد . والتى عاشت . بعد . فى مخيمات التمزق سنوات لا قبل لأحد بحملها على كتفيه . ما تزال تأتى لدارنا كل يوم ثلاثاء : تنظر إلى الأشياء شاعرة حتى أعماقها بحصتها فيها . تنظر إلى كما تنظر لابنها . تفتح أمام أذنى قصة تعاستها وقصة فرحها وقصة تعبها . ولكنها أبداً لا تشكو .

إنها سيدة فى الأربعين ، كما يبدو لى ، قوية كما لا يستطيع الصخر . صبورة كما لا يطيق الصبر . تقطع أيام الأسبوع جيئة وذهابا ، تعيش عمرها عشر مرات فى التعب والعمل كى تنتزع لقمتها النظيفة ، ولقم أولادها .

أعرفها منذ سنوات . تشكل فى مسيرة أيامى شيئا لا غنى عنه ، حين تدق باب البيت وتضع أشياءها الفقيرة فى الداخل تفوح فى رأسى رائحة المخيمات بتعاستها وصمودها العريق ، ببؤسها وآمالها ، ترتد إلى لسانى غصة المرارة التى علكتها حتى الدوار سنة وراء سنة» ..(ص : ٧٦٧ ، ٧٦٨)

إننا أمام نموذج إنسانى متكامل متميز الملامح ، وفيه مع ذلك كثير من خصائص الشعب الفلسطينى ، وسيتأكد هذا الإحساس مع تقدم القصة :

فى آخر ثلاثاء جاءت فيه أم سعد أخبرت مخدومها أن سعد التحق بالفدائيين ، وتنفى أن تكون حزينة أو غاضبة لذلك :

«ـ لا ، قلت لجارتى هذا الصباح : أود لو عندى مثله عشرة . أنا متعبة يا ابن عمى . اهترأ عمرى فى ذلك المخيم ، كل مساء أقول يارب ! وها قد مرت عشرون سنة ، وإذا لم يذهب سعد ، فمن سيذهب ؟» (ص : ٧٦٩)

كلام بسيط وحكيم وعميق ، يقدم السبب الحقيقى للثورة ، وهو «التعب» والمعاناة التى عاشها الشعب الفلسطينى عشرين عاما ـ وقت كتابة القصة ـ ومعه أم سعد . لذلك لا تحزن ولا تغضب حين يتركها ابنها ويلتحق بالفدائيين ، فهذا هو الطريق الوحيد للخلاص من «التعب» الذى طالت معاناتها له .

وبعد أن يطمئنها الراوى إلى أنهم سيعطون ابنها رشاشا ، وما يكفيه من الطعام والدخان ، تصارحه بأنها كانت تتمنى لو كان قريبا لتحمل له كل يوم طعامه ، وأنها تفكر جديا فى زيارته ، بل إنها لولا صغيراها لذهبت لتعيش معه ، وتطلق عبارتها البسيطة ذات المغزى العميق التى اتخذها الكاتب عنوانا لقصته :

«ـ أتدرى ؟ إن الأطفال ذل ! لو لم يكن لدى هذان الطفلان للحقت به .

لسكنت معه هناك . خيام ؟ خيمة عن خيمة تفرق ؟ لعشت معهم . طبخت لهم طعامهم . خدمتهم بعينى ولكن الأطفال ذل» . (ص : ٧٧٠ ـ ٧٧٣)

إنه قلب الأم الحنون تريد أن تواصل عطاءها لولدها ، ولرفاقه . ألا يعيشون معه ؟ إذن فكلهم أبناؤها مثله ، وهى تحس بفطرتها السليمة الفرق بين الخيمة التى تعيش فيها بمخيم اللاجئين وما تعنيه من ذل ومهانة واستسلام ، وبين الخيمة التى يعيش فيها ابنها الآن بمعسكر الفدائيين وما تمثله من معانى الكرامة والقوة والثورة . قد لا تملك اللسان الذرب الذى يشرح لنا هذه المعانى بالتفصيل . ولكنها استطاعت مع ذلك أن تعبر عنها بإيجاز بليغ : «خيمة عن خيمة تفرق !»

ولكن الراوى ينصحها بعدم زيارة ابنها لأنه أصبح رجلا ولم يعد بحاجه إلى رعاية أمه . فيلمح فى عينها شيئا يشبه الخيبة يفسره بأنه رد فعل «تلك اللحظة المروعة التى تشعر فيها أم أنه صار بالوسع الاستغناء عنها . إنها اطرحت فى جهة ما كشىء استهلكه الاستعمال .» (ص : ٧٧٣) ، وهى لفتة نفسية شديدة الصدق عميقة الإنسانية .

لقد كانت أم سعد تنوى أن تذهب إلى رئيس ابنها لتوصيه به . ولكن ما دام مخدومها . وهو الراوى نفسه ، ينصحها بألا تذهب ، فربما استطاع هو أن يوصى به رئيسه . ويعود الراوى ليصادرها مرة أخرى بمنطقه العقلانى المثقف :

«ـ إن أحدا لا يستطيع أن يوصى بالفدائى ... لأنك أنت تقصدين أن يتدبر رئيسه الأمر بحيث لا يعرضه للخطر . أما سعد نفسه . ورفاقه . فيعتقدون أن أحسن توصية بهم هى أن يرسلوا على الفور إلى الحرب .

ومرة أخرى جلست هناك ، ولكنها بدت قوية أكثر مما رأيتها أبدا . وراقبت فى عينيها وكفيها الخشنتين حيرة الأم وتمزقها . وأخيرا قرأتها :

أقول لك . لتكن توصيتك به إلى رئيسه أن لا يغضبه قل له : أم سعد تستحلفك بأمك أن تحقق لسعد ما يريد . إنه شاب طيب ، وحين يريد شيئا لا يتحقق يصاب بحزن كبير . قل له دخيلك ، أن يحقق له ما يريد .. يريد أن يذهب إلى الحرب ؟ لماذا لا يرسله ؟»

وهكذا . وبنفس المنطق الأموى البسيط استطاعت أن تخرج من المأزق النفسى الذى وضعها الروای فيه ، إنها بغريزة الأم تريد أن توصى بابنها . وأن تحافظ على حياته . ولكنها فى الوقت نفسه تريد ألا تحبط رغبته فى القتال . وما دامت هذه هى إرادته ، فلتكن توصية الروای لرئيس ابنها أن يرسله إلى الحرب .

وانظر بأى لغة بسيطة أليفة استطاعت أن تعبر عن هذا المعنى العميق الذى لو اقتنعت به كل أم . لتحول كل الأبناء إلى فدائيين .

إن «أم سعد» التى نجح الكاتب فى بداية القصة فى أن يجعلها تجسيدا للشعب الفلسطينى كله . قد نجح فى نهايتها أن يحولها إلى رمز لثورته . وإن لم تكن تلك الأم الصابرة الباسلة الثورة مجسدة ، فهى الرحم الذى ينجب لها الرجال والفدائيين . وهى التربة المعطاء التى لا تكف عن البذل والتضحية بلا حدود ..

° ° °

فى هذه القصص الأربع إشارة سريعة إلى مرحلة ما قبل الخروج ، فوقفة أطول عند الخروج . فى القصة الأولى ، مع إلمامة بمعاناة المنفى ، تصبح موضوعا أساسيا للقصة الثانية التى ألمت بدورها بما قبل الخروج والخروج .. ثم تأتى الثورة فى القصة الثالثة فكرة مجردة وأملا ، لنواها حيا معاشا فى الرابعة . وهذه نفسها الموضوعات الرئيسية الغالبة على قصص غسان كنفانى القصيرة .

بطل يائس مهزوم فى القصتين الأولى والثانية . ومن وسط الظلمة والهزيمة والاندحار يولد شىء ضئيل ـ فى القصة الثالثة ـ كبارقة الضوء العابرة . كذلك الأسود الصغير الذى سقط من عين أبيه الشهيد . ويظل يتسلل كالدودة تحت

الارض يقاوم عوامل الموت والافناء المحيطة به من كل جانب ، وفى نوع من المخاض الشرس الأليم يخرج إلى الوجود وينمو ليصبح ثائرا مقاوما صلدا . وإن لم نلتق به فى القصة الرابعة ، فقد تعرفنا على الرحم الذى أنجبه ، والتربة الصلبة التى أنبتته فى شخصية «أم سعد» ..

ومن ناحية الشكل اجتهادات واضحة داخل الإطار التقليدى للقصة القصيرة فى القصتين الأولى والثانية ، فتجربة جريئة لا تخلو من غموض فى الثالثة ، ثم شكل فى منتهى البساطة والدرامية والشعبية فى الرابعة . وهى نفس المراحل الفنية التى مر بها فن القص لدى غسان كنفانى بشكل عام .

إن الدراسة الموضوعية لهذه المجموعة الكبيرة من القصص القصيرة الناضجة تؤكد صدق موهبة كاتبها وأصالتها ، وإذا أضفنا إليها بقية الأعمال الفنية العديدة التى كتبها غسان ، وتذكرنا أنه اغتيل قبل أن يتجاوز السادسة والثلاثين من عمره ، اقتربنا من تصور مدى الخسارة الفادحة التى منى بها الأدب العربى بفقده فى هذه السن المبكرة .

إن مثل هذه الموهبة الأصيلة لا يمكن أن تظهر إلا فى شعب عريق متحضر . ولو لم ينجب الشعب الفلسطينى سوى غسان كنفانى وحده لكان ذلك دليلا أكيدا على تحضره وعراقته .

● هوامش

(١) غسان كنفانى : الآثار الكاملة ـ المجلد الثانى : القصص القصيرة ، لجنة تخليد غسان كنفانى ، بيروت ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، حزيران (يونيه) ١٩٧٣ ، ٨٨٢ صفحة ، والإشارات إلى الصفحات التى ترد فى صلب الدراسة تشير دائما إلى هذا المجلد ، ما لم يذكر غير ذلك .

(٢) د . رضوان عاشور : «الطريق إلى الخيمة الأخرى» ـ دراسة فى أعمال غسان كنفانى ، بيروت دار الآدب ، حزيران (يونيو) ١٩٧٧ ، ص : ١٧ ـ ٢٤

(٣) المصدر السابق ، ص : ١٩

(٤) د . أفنان القاسم : «غسان كنفانى ـ البنية الروائية لمسار الشعب الفلسطينى من البطل المنفى إلى البطل الثورى» ، بغداد ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، ١٩٧٨ ، ص : ٢٤

(٥) أضفنا إلى الجدول قصة «مصرع حصان أسود» التى نشرها الكاتب فى مجلة «الحرية» البيروتية فى يناير ١٩٦٦ ، ولم يضمها مجلد آثاره الكاملة .

(٦) اعتمدنا فى تحديد هذه الأساليب على : أوستن وارين ورينيه ويليك : «نظرية الأدب» ، ترجمة : محيى الدين صبحى ، مراجعة : د . حسام الخطيب ، دمشق ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، ١٩٧٢ ، ص : ٢٨٤ ـ ٢٩٠ ، وكذلك «فن الرواية» لسومرست موم فى كتاب «الفنان فى عصر العلم ومقالات أخرى» ، اختيار وترجمة : فؤاد دوارة ، بغداد ، مطبوعات وزارة الاعلام ، ١٩٧٧ ، ص : ٢١٩ ـ ٢٢٤

(٧) «الطريق إلى الخيمة الأخرى» ، ص : ٨٦ ، ٨٧

(٨) د . شكرى محمد عياد : «القصة القصيرة فى مصر ـ دراسة فى تأصيل فن أدبى» ، معهد البحوث والدراسات العربية ، ١٩٦٧ ـ ١٩٦٨ ، ص ٣٧ .

(٩) «الطريق إلى الخيمة الأخرى» ، ص ٢٠ .

(١٠) «غسان كنفانى ـ البنية الروائية ..» ، ص ٨١ .

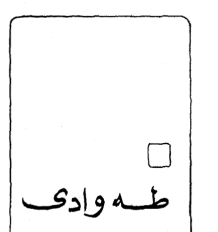
(١١) «الطريق إلى الخيمة الأخرى» ، ص ٥١ .



عالم سعد مكاوى ودلالته

«كان الصمت يرقد تحت ظلال النخيل البعيدة ، وليس فى الليل الساجى غير أصوات أجنحة السكون الطائر فى نور القمر . وكانت «الدلاتون» تتأهب لخمول المساء فى ليلة النصف من رمضان ، وفى شىء من المرح الهادىء بعد عناء النهار تخلف بضعة رجال فى الميدان الصغير أمام دوّار العمدة ليجتروا حديثا معادا لاخير فيه ، وإن كان لاغنى عنه .»

سعد مكاوى ... «الماء العكر»



(١)

يظل العمل الأدبى ـ دوما ـ فى جدل مستمرّ بين المبدع والناقد ؛ فالمبدع صاحب (رؤية) يشكلّها من خلال عالم يصوره ، والناقد صاحب (رأى) يوضح به معالم الرؤية التى صورها عالم الأديب . وهذا الجدل بين الأدب والنقد قد طرح بضع أسئلة مهمة ، يأتى فى مقدمتها : متى ينتهى عمل الأديب ومتى يبدأ عمل الناقد ؟ وكيف يستطيع الناقد أن يعيد تشكيل عالم تجربة أراده الأديب على نحوٍ ما .. ؟

إن الأديب حين يشرع فى تشكيل تجربة أدبية فإنه ينطلق بداية من قضية تؤرقه فى واقعه ، ويظلّ الأديب مشغولاً بقضيته إلى أن يشكلّها فى (عالم) فنى خاص به .

وحين يتصدّى الناقد للعمل الأدبى فإنه لايواجه فيه (موقفا) صريحا ، بل يلتقى بعالم رمزى خاص ، يطرح من خلاله الأديب موقفه المتشكّل وأدواته المشكلة . فالناقد إذن يبدأ من حيث انتهى الأديب ليصل فى النهاية إلى مابدأ به .

وانطلاقاً من هذا (المدخل) سوف نحاول أن نوضح ملامح (عالم)سعد مكاوى فى القصة القصيرة باعتباره واحداً من كتاّبها المخلصين ، لنصل فى النهاية إلى التعرف على «موقفه» ، والدلالات المختلفة التى يوحى بها عالمه القصصى .

اسهام سعد مكاوى

ولد سعد مكاوى فى سنة ١٩١٦ بقرية «الدلاتون» مركز شبين الكوم ـ محافظة المنوفية ؛ وهى نفس قرية عبد الرحمن الشرقاوى الذى ولد بعده فى القرية نفسها مع بداية العقد الثالث من هذا القرن . وسوف يتضح فيما بعد أن هناك (أواصر مشتركة) توحد بينهما فى عالم القصة كما وحدت بينهما أمومة القرية المشتركة وزمالة الصبا المبكر . وكان والد كاتبنا يعمل مدرساً للغة العربية ، وكان يقضى جزءا من يومه فى تعليم تلاميذ إحدى مدارس المعلمين ، اللغة العربية والدين ، وبقية اليوم يقضيه مع إخوته فى زراعة الأرض

وقد أثر هذا الوالد الفلاّح ذو الثقافة التراثيّة تأثيرا بعيد المدى فى ابنه ؛ فقد ورث عنه حبّ الأرض والاعتداد بالفلاح ، كما أخذ عنه العناية باللغة العربية أسلوباً يقرب من التفاصح أحياناً ، فضلاً عن أنه حفر فى نفسه قناة عميقة للروافد الدينية النقية . من هنا نجد فى قصصه أحياناً عناية بالأناشيد الدينية ، والاقتباس من القرآن الكريم والحديث النبوى ، والعناية ببعض القصص الدينى الشعبى ، الذى يردده بعض رجال الدين فى القرية .

وقد ظلت القرية عند سعد مكاوى فى معظم ماأبدع (العالم) الحقيقى لما يكتب من قصص قصيرة أو روايات أو مسرحيات وحين يبتعد الكاتب عن القرية ويتخذ من المدينة (خلفية) لأحداثه فإن الشخصيات فى المدينة تكون من أصل ريفى مثل بعض قصص مجموعتى «الزمن الوغد» و«مجمع الشياطين» على سبيل المثال .

ومن عجب أن ذلك الوالد الأزهرى يرسل فتاه – على نفقته الخاصة – إلى باريس لدراسة الطب ، ولكنه يخفق فيها ، ويحول دراسته إلى الآداب فى السوربون . ويظل مقيما فى باريس أربع سنوات تقريبا (١٩٣٦ – ١٩٤٠) ، ولكنه يعود قبل أن يحصل على ليسانس الآداب . هذه المدة التى قضاها كاتبنا فى باريس – وفى كلية الآداب على وجه الخصوص – ساعدته على دراسة كثير من العلوم ذات الصلة الوثيقة بالأدب ، مثل علم الجمال ، وعلم النفس ، وسيكلوجية الجنس ، والتعرف على أصول القصة والمسرح والموسيقى والفن التشكيلى . وسوف يبدو أثر هذا كله بوضوح فيما يؤلف ويترجم بعد ذلك .

عاد سعد مكاوى من باريس – كما عاد أستاذه توفيق الحكيم من قبل – لايحمل شهادة دراسية ، ومن ثم لم يكن أمامه سوى كتابة القصة والعمل بالصحافة . وقد بدأ بنشر قصصه الأولى فى مجلة «آخر ساعة» منذ شهر سبتمبر سنة ١٩٤٥ (١) ، ولكنه سرعان ماتولى الإشراف على «الصفحة الأدبية» فى جريدة «المصرى» منذ سنة ١٩٤٧ تقريباً . وقد كانت تلك الجريدة حينذاك أوسع الجرائد الحزبية انتشاراً وتأثيراً . وقد ظل يعمل فى «المصرى» إلى أن توقف مع إلغاء الأحزاب سنة ١٩٥٤ . ثم تولى الإشراف على الصفحة الأدبية فى جريدة «الشعب» من ١٩٥٦ إلى سنة ١٩٥٩ . ثم عمل مشرفاً على لجنة قراءة النصوص السينمائية فى وزارة الثقافة فى عهد «يوسف السباعى» إلى أن أحيل إلى المعاش فى سنة ١٩٧٦ . ولكن الشىء الذى لم يتوقف عنه سعد مكاوى هو التأليف والترجمة إلى اليوم .

إن سعد مكاوى كاتب متعدد الجوانب ، فهو قصاص وروائى ومسرحى ومترجم وكاتب مقال ، ولكن القصة القصيرة تعدّ (أخصب) مجال فى ميدان إبداعه المتنوع . ويتمثل هذا النتاج فيما يلى :-

أ – فى القصة القصيرة : (٢)

١ – نساء من خزف	١٩٤٨
٢ – قهوة المجاذيب	١٩٥١
٣ – قديسة من باب الشعرية	١٩٥٢
٤ – مخالب وأنياب	١٩٥٣
٥ – الزمن الوغد	١٩٥٤
٦ – راهبة من الزمالك	١٩٥٥
٧ – أبواب الليل	١٩٥٦
٨ – الماء العكر	١٩٥٦
٩ – شهيرة وقصص أخرى	١٩٥٧
١٠ – مجمع الشياطين	١٩٥٩
١١ – الرقص على العشب الأخضر	١٩٦٢
١٢ – القمر المشوى	١٩٦٨
١٣ – الفجر يزور الحديقة	
١٤ – مجموعة من الهيئة العامة للكتاب	

ب – الرواية : -

١ – السائرون نياما
٢ – الرجل والطريق
٣ – الكرباج
٤ – لاتسقنى وحدى

جـ – المسرحية : -

١ – الميت والحىّ .
٢ – الأيام الصعبة .
٣ – الحلم يدخل القرية
٤ – الهدية ... (تحت الطبع)

د – دراسات حول شخصيات عالمية : -

١ – رجل من طين
٢ – لو كان العالم ملكاً لنا .

هـ – كتب مترجمة : -

١ – بيكت أو شرف الله – جان أنوى
٢ – اللغة السينمائية – مارسيل مارتان .

وهناك كثير من المقالات المتنوعة للكاتب فى الصحف التى عمل بها وهى : المصرى – الشعب – الجمهورية . ومن هذا كله يبدو إلى أىّ حد حاول سعد مكاوى أن يثرى الحياة الأدبية والحركة الثقافية فى مصر خلال الفترة من سنة ١٩٤٥ إلى اليوم ، ولكنه واحد من كوكبة طويلة عريضة تجاهلها النقد المعاصر .

° ° °

(٣)

«الماء العكر» ... لماذا ؟

كتبت أقاصيص هذه المجموعة فى فترة غير متقاربة نسبيا ، حيث نشر معظمها فى صحيفة «المصرى» فيما بين سنة ١٩٥٠ و ١٩٥٥ ، ونشرت فى مجموعة سنة ١٩٥٦ . وقصص هذه المجموعة فى جملتها تدور أحداثها فى قرية «الدلاتون» التى ولد فيها الكاتب . وهذه القصص – باستثناء قصة «صدمة مدهشة» – تدور فى إطار شخصيات القرية المألوفة ، التى يمكن أن تتوقع وجود مثيل لها عند تصوير أىّ قرية مصرية . وهذه الشخصيات تكاد تتكرر – بأسماء أخرى – ولكن بنفس الملامح الإنسانية والدلالات الفنية ، لا فى أقاصيص الكاتب فى نفس المجموعة فحسب ، بل فى بعض أعماله الأخرى ، مثل رواية « الرجل والطريق» ومسرحية «الحلم يدخل القرية» . ومن ثم يمكننا أن نقول إن العالم الفنى الذى تعكسه هذه المجموعة يعدّ (اختصارا) فنيا لتجربته الأدبية فى مجملها – إن جاز أن يكون فى مجال اكتشاف تجربة الأديب اختصار ما ، وأيضا فإن هذه المجموعة – بحكم عالمها المتوحد المتكامل ، والمتكرر عند صاحبها – تكاد تكون (رواية) تتشكل من عدة مواقف أو مشاهد قصصية ، فالواقع الاجتماعى الذى تصوره مجموعة «الماء العكر» هو عالم قرية الدلاتون على المستوى الرمزى . وشخصياته قد تظهر فى قصة وتختفى فى أخرى ، تظل شخصيات مستمرة ، مثل «البك» ، و«العمدة» ، و«التاجر» و«المدرس» ، و«شيخ الجامع» ، و«خادم المسجد» ، و«الموظف الأزهرى» ، و«الحلاق» ، و«الشيخ أبو العهد – المجذوب» ، و«الموظف الأفندى» ، و«البرادعى» و«الفتاة الجميلة العفيفة» ، و«المرأة الفقيرة الساقطة» ، و«قاطع الطريق» ، أو – كما يسميه الكاتب – «سبع الليل» .

هذه النماذج البشرية وغيرها – كما سيتضح من التحليل النقدى للمجموعة – تكاد تمثل (عناصر عالم) التجربة الأدبية فى مجملها عند سعد مكاوى .. ولن أكشف غامضاً حين أقول إن هذه السمة (طابع مميّز) لكل مايكتب مؤلفنا ، ولكنها فى الوقت نفسه قد تكون سببا لوقوعه فى التكرار ، وماهو أخطر من التكرار ، وأعنى (محدودية) الطاقة الفنية والمقدرة الأدبية .

ويؤكد عنصر (الوحدة) فى هذه المجموعة أن المؤلف كان مصراً على ربطها بالقرية التى ولد فيها ونشأ . وهو يذكر ذلك فى المجموعة أكثر من مرة على نحو مباشر فى الغالب ، وفى أحيان نادرة على نحو غير مباشر . فالقصة التى تحمل اسم المجموعة مثلا ، قد ذكر فيها اسم القرية أكثر من مرة . وفى تقديم قصة «مظلومة» يذكر المؤلف من معالم هذه القرية بحر شبين وساقية أعامه ، ثم يعود فى قصته «صدمة



محتملة» فيذكر بحر شبين كذلك ، وبيته الريفى المطل عليه ، موضحا أن بحر شبين هو «أحد فروع النيل بقرية الدلاتون القريبة من مدينة شبين الكوم ..»[٣] هذا فضلا عن أن إحدى قصص المجموعة تحمل عنوان «على بحر شبين»

ومأأريد الوصول إليه هو أن مجموعة «الماء العكر» مجموعة ذات عالم إنسانى واحد ، وأنها تربطها بالمؤلف روابط أبعد من روابط الفن ، على نحو يجعل لعالمها الفنّى (خصوصية متميزة) .

فإذا أضفنا إلى هذا أن المؤلف قد كتبها بعد أن نضج فنيا واستوت لديه القدرة على الكتابة القصصية ، ربما جاز لنا أن نقرر أن هذه المجموعة (عينة) صالحة للدلالة على طبيعة الموهبة الفنية لدى المؤلف ، وعلى السمات المختلفة لفن القصة القصيرة عنده .

ونحن إذ نجعل هذه المجموعة محور دراستنا نود أن نشير إلى أن كل ماسوف ننتهى إليه من نتائج ، وماسوف نثيره من قضايا أدبية ، إنما هو (خاص) بهذه المجموعة .

(٤)

العالم القصصى

إن مجموعة «الماء العكر» تصّور عالما واحدا هو عالم قرية «الدلاتون» . هذا العالم هو الأساس الحقيق لعالم سعد مكاوى الأدبى . ولكن مانوعية الشخصيات التى يركز عليها الكاتب فى هذا العالم ؟ وماطبيعة الصراع الإنسانى الذى يدور بينها ؟

أما نوعية (الشخصيات) التى يركز عليها سعد مكاوى فيمكن أن نقسمها إلى مجموعتين : تمثل المجموعة الأولى الشخصيات الخيرّة المأزومة التى تناضل من أجل حقها فى الحياة والوجود ، وتمثل المجموعة الثانية الشخصيات المعادية التى تجسد الشر .

أ ــ المجموعة الأولى من الشخصيات :ــ

الشخصيات (الخيرّة) التى تناضل ــ فى قصص المجموعة كلها ــ شخصيات تمثل (أدنى) مستوى اجتماعى فى القرية ، من العمال والحرفيين وصغار الملاّك والموظفين والغجر والحلاقين والخفراء والبقّالين والفقهاء وخدام المسجد والصيادين والجزّارين والنجّارين وصناع البراذع والمدرسين الإلزاميين وبعض مشايخ الطرق الصوفية واللحّادين ... وغيرهم .

ومن الواضح أن الشخصيات المسحوقة اجتماعياً تحظى باهتمام كبير من كاتبنا . ويؤكد هذا الاهتمام أنه يذكر بعضها بنفس الاسم والصفة فى أكثر من قصة . وقد يغير الاسم أحيانا وتبقى الصفة ، ولكن تظل الشخصية هى هى . ويمكن أن نحصى أهم شخصيات هذه المجموعة فيما يلى ، مع بيان عدد القصص التى ذكر فيها كل منها :ــ

الشخصية	اسم القصة التى ورد ذكره فيها	عدد المرات
موسى	الماء العكر	مرّتان
البرادعى	مصرع حمار	
الحلاق	الماء العكر (شعبان)	مرّتان
	على بحر شبين (حجازى)	
عبد العظيم البقال	ابن أنيسة	مرّتان
	عصر عويس الذهبى	
المدرس الإلزامى	ابن أنيسة (عبد الجواد أفندى)	خمس مرات
	فى دوار العمدة (عبد الجواد أفندى)	
	قراريط رضوان (عبد التواب أفندى)	
	فضيحة الشيخ عمر (الشيخ عمر)	
	الأجر والثواب (الشيخ عبد المتعال)	
الأديب الفقير	الولد الحليوه (حسن)	مرّتان
	على بحر شبين (الشاعر)	
الحانوتى	على بحر شبين	مرة
الخفير	الماء العكر	مرّتان
	الولد الحليوه	
الفقيه	طريق القبور	مرة
المتصوف المجذوب	على بحر شبين	مرة
العامل	الماء العكر	أربع مرات
	ابن أنيسة	
	قراريط رضوان التسعة	
	سبع الليل	
الصياد	مظلومة	مرة
النجار	عصر عويس الذهبى	مرّتان
	سبع الليل	
الفلاح الصغير	قراريط رضوان التسعة	مرة
الفجرية	الماء العكر ... (نعيمة)	مرّتان
	على بحر شبين ... (نجف)	
الفتاة الفقيرة التى تتزوج من شيخ غنى	الولد الحليوه (دربة)	مرّتان
	قراريط رضوان (أنصاف)	

هذه هى أهم شخصيات المجموعة ، التى تمثل عنصر الصراع والنضال من أجل حقها فى الحياة ، إزاء القوى الشريرة التى تضطهدها فى عالم القرية . ولعل (أهم ملاحظة) يمكن أن نسجّلها بالنسبة لهذه المجموعة من الشخصيات هى أنها تمثل (أدنى مستوى اجتماعى) فى عالم القرية . ولاشك أن اهتمام الكاتب بهذه الشريحة الاجتماعية المسحوقة يؤكد حرصه على أن يكون صاحب (رؤية واقعية) ملتزمة بالتعبير عن هذه الشرائح المظلومة فى مجتمع القرية . إن الهدف الأساسى من القصة عند كاتبنا هو أن تعكس (صراع الفقراء) فى القرية ضد مستغليهم الذين يسرقون منهم القوت والحياة . وهذا ماجعل سيد النساج يصنّفه ضمن تيار سماه «الواقعية الانحيازية»[٤] . والكاتب يؤكد هذا الوعى فى أكثر من قصة فى هذه المجموعة . ومن ذلك قوله على لسان «سبع الليل» : «أنا لاأريد أن أجوع فى هذا البلد ياشيخ البلد .. لقد كان تناول العشاء قبل النوم أقصى أمانى طفولتى ، ولم أكن أملك شيئاً ، والأمانة والكرم فى مثل هذه الدنيا ليس لهما كما تعلمت معنىً إلاّ الموت جوعاً ... وأنا لاأسرق ولاأنهب .. أنا آخذ حقّى ... آخذ حقّى فقط .. والجميع يسرقون وينهبون ياشيخ البلد ، ويطأون غيرهم بالنعال ، ثم ينجو القوى الكبير ، ويقع فى الشبكة الضعيف والصغير...»[٥]

المجموعة الثانية من الشخصيات :-

وهى التى تمثل الشرّ وتسلب حق الضعفاء فى الحياة والوجود ، فتقف فى الجانب الآخر من محور الصراع . ويمكن أن نقسّمها إلى ثلاث شرائح :-

الإقطاعيون وأتباعهم ممن يستغلون الفقراء ويسلبون حقوقهم ، كالبك الإقطاعى ، والعمدة ، وشيخ البلد ، وشيخ الخفر ، وناظر زراعة البك ، وتاجر المواشى .

المغامرون الأجانب :

ويمثلهم الخواجة اليونانى خريستو ، وابنته الماكرة اللعوب أوريكا .

وهذا النموذج مواز للنموذج السابق ولكنه - وإن كان لايتكرر كثيرا فى قصص سعد مكاوى - يشكل عنصراً آخر من عناصر الاستغلال لعالم القرية والمدينة ، ويشى بأن المؤلف يصور القرية فى الربع الأول من هذا القرن ؛ أى أنه يستمد من ذكريات طفولته بالقرية مادة قصصه . ومن اللافت للنظر أن هذه المرحلة المبكرة نسبياً من تاريخ القرية المصرية هى الأكثر إلحاحاً على مخيلة الكاتب . ومن هنا تبدو القرية - كما يصورها - غريبة على القارىء المعاصر اليوم .

رجل الدين المستغل :

يصور الكاتب فى كثير من قصصه شخصية رجل الدين المستغل ، الذى يبدو فى سلوكه أقرب إلى الجهل بجوهر الدين وتعاليمه . وقد صور الكاتب شخصيته باسم «الشيخ هنداوى» خمس مرات فى قصصه (الماء العكر - وابن أنيسه - و - فضيحة الشيخ عمر - و - سبع الليل - و - قراريط رضوان التسعة) وكذلك صور الكاتب نفس الشخصية تحت أسماء أخرى مثل : الشيخ بيومى (فى قصه «عصر عويس الذهبى») ، والشيخ عبد الفضيل (فى قصه «مصرع حمار») ، وقريب منها شخصية الشيخ عبد المتعال (فى قصه «الأجر والثواب») . وتقوم هذه الشخصية من حيث (الوظيفة الاجتماعية) - بدور «فقيه الكتّاب وشيخ المسجد» . والكاتب حين يصور هذا النموذج - من حيث هو قوة مناوئة فى عالم القرية - لايتعرض لما يمثله من فكر دينى . وإنما ينقده لأنه يشغل وظيفة اجتماعية لايقترن سلوكه العملى فيها بالفكر الذى يردده ، والقيم التى ينادى بها . ولكن تقابل الصورة المستغلة لرجل الدين صورة موجبة لرجل دين آخر ، لايعمل فى خدمة السلطة فى القرية ، ولايتناقض فعله مع سلوكه . كصورة (المتصوّف) الجليلة المهيبة ، كما تمثلها شخصية «أبو العهد الدسوقى» ، الذى ورد ذكرها فى قصه «على بحر شبين» ، والتى صاغها الكاتب فى رواية «الرجل والطريق» . هذه الصورة الموجبة تمثل النموذج النقى والمتطهر لرجل الدين .

وقد ضرح الكاتب بأن النموذجين اللذين يعاديهما - على لسان إحدى شخصياته - هما الإقطاعى ورجل الدين . ومن هنا وجدنا موسى البرادعى يقول فى حوار له مع راوى القصة - ولعله المؤلف نفسه - «أنا ماأكرهشى فى الدنيا أدّ صنف عبد الفضيل المنافق الضلالى ، اللى بيتاجر بالدين ، وصنف جوده الأعيانجى ظلاّم العباد .. والعجيبة إن الصنفين دول تلاقيهم يفهموا بعض كويّس ، ويساعدوا بعض كويس ، ماتفهمش ليه ! ...»[٦]

هكذا يتحدد - من خلال العالم القصصى الذى يصوره الكاتب - محورا الصراع والتناقض ، أو عنصرا الخير والشر ... وهنا نصل إلى توضيح سؤال آخر سبق أن طرحناه من قبل ؛

(٥)

طبيعة الصراع فى قصص المجموعة

وضح من خلال مجموعتى الشخصيات الخيرة والشريرة اللتين صورهما سعد مكاوى ، أن عالمه القصصى ينطوى على صراع مستمر بين الرغبة فى الحياة ، التى تقوم بها شخصيات (مسحوقة) من القرية ، والمستغلين من رجال الإقطاع وعلماء الدين . والصراع الذى يركز عليه المؤلف - بالدرجة الأولى - صراع اجتماعى فى جوهره بين (الفقر والغنى) من أجل لقمة العيش . ولذلك لاتبرز القضايا (السياسية) فى هذه المجموعة ؛ فالنضال ضد المستعمر ، أو من أجل الحرية السياسية ، هو أمر لايخطر على بال شخصيات المجموعة وقد نجد هناك صراعاً من أجل تحقيق الحب أحياناً ، أو ترك القرية والتطلع إلى المدينة ، أما السياسة فلا ذكر لها ، لأن البحث عن لقمة العيش ، هو المحور الرئيسى فى قصص هذه المجموعة ، حتى لو أدى إلى القتل ... كما فعل عبد الكريم فى قصة «قراريط رضوان التسعة» .

وكثير من قصص مجموعة «الماء العكر» - كما ذكرت - يصور صراع الشريحة المقهورة فى المجتمع ضد المستغلين لها ؛ فأهل القرية مثلا فى القصة الأولى - التى تحمل اسم المجموعة - يجاهدون جميعاً ، رجالاً ونساء ، من أجل الحصول على طعام . ومن عجب أن السمك الذى ذهبوا لاصطياده من بركة الإقطاعى كان يتحرك فى ماء عكر . وهذا يعنى أن أهل القرية كانوا لاينالون رزقهم فى سهولة ويسر . وقد كان الإقطاعى غائباً عن القرية ، ولكن ناظر زراعته كان حاضرا . وقد حاول أن يستعين ببعض الخفراء حتى يبعد أهل القرية عن بركة سيده . ولكنهم تخلوا عنه . وهكذا انتصرت القرية وحصلت على رزقها من الماء العكر ، الذى يعدّ (رمزاً) لما يعانيه أهل القرية فى سبيل الحصول على القوت .

ولكن هناك قصصاً أخرى فى المجموعة لاتصور صراعاً . ولا تهدف إلى تصوير موقف فنى ذى دلالة ، بل إننا نشعر إزاءها أن المؤلف إنما يقدمها لمجرد الرغبة فى تسجيل أحداث ربما كانت ذات مغزى شخصى خاص به ، لأنها تتصل بأحداث عاشها ، أو بشخصيات عرفها . ويمثل هذا الجانب التسجيلى فى المجموعة ثمانى قصص هى : مظلومة - طريق القبور - الأجر والثواب - الولد الحليوة - على بحر شبين - فى دوّار العمدة - قراريط رضوان التسعة - فضيحة الشيخ عمر .

وقد يتداخل الجانب التسجيلى مع الوظيفة الفنية فى بعض القصص ، سواء فى هذه الثمانى أو فى غيرها من قصص المجموعة وقد ترتب على هذا بعض الظواهر الفنية مثل :

أ - الحفاوة الشديدة بالتفاصيل فى أثناء القصّ :

فالكاتب فى أثناء تصويره لقصصه يهتم كثيرا بوصف تفاصيل الحدث وملامح الشخصية والمكان ، إلى الحد الذى نحسّ فيه أحيانا أن الكاتب يشبه - فى عنايته بكثير من الجزئيات - فنان «الأرابسك» . ومن أمثلة ذلك هذا الجزء من قصة «ابن أنيسة» ، التى يتزاوج فيها التسجيل مع التصوير :

«زام هارون - وترك ثوبه العتيق الأزرق - يسقط فوق ركبتيْه - والتفت فى ضيق مكبوت إلى صاحب الصيحة ، التى قطعت حاجته الطبيعية - كان الشيخ هنداوى واقفاً - عند ركن الجدار - بجلبابه الواسع - وعمته الضخمة - وهو يلوح بعصاه - فبدا لهارون وظله الباهت على تراب الأرض - فى عتمة الغروب - كما لو كان راقصا سمجاً - فى زفّة»[٧]

ب - العناية بالتقرير وذكر معلومات زائدة عن الحاجة :-

أدت عناية الكاتب بتسجيل بعض أحداث لها شبهة حقيقة إلى أن يذكر - أحيانا - بعض المعلومات الزائدة عن الحاجة فى أثناء تصويره للحدث أو للشخصية . ففى قصته «مصرع حمار» - على سبيل المثال - يصف الكاتب بتفصيل ممل دروب قريته المحفورة فى ذاكرته ، كأن يقول : «أهبط من سيارة الأجرة العتيقة - أمام نقطة البوليس - القائمة بجدرانها البيضاء - على السكة الزراعية - وأنحدر فى ذلك المنحنى الضيق - بين بيت العزيز أفندى - وبيت عبد الرحمن أفندى - وأمرّ بعد قليل بصَف البيوت المتواضعة التى تكوّن الناحية الشرقية[٨]» فهذا الوصف الرتيب التفصيلى للمكان يرهق القصة ، خصوصاً إذا كانت قصيرة .

جـ ـ المبالغة فى تصوير الشخصية :

تظهر عناية سعد مكاوى بتصوير الصراع الاجتماعى فى إطار عالمه القصصى الذى يدور فى القرية أو الأحياء الشعبية فى المدينة ، فى حماسته للقضية المصورة ، ومن ثم للشخصية المعبرة عن هذه القضية لذلك نجد أن شخصيات القصة عنده ـ من حيث الوعى بالواقع وبالقضية ـ تكاد تكون كلها فى (مستوى فنى واحد) تقريباً إن شخصيات قصصه منتزعة من قاع المجتمع ، ومع ذلك فهى واعية جداً ، ومحاربة جداً وشخصيات سعد مكاوى نتيجة هذا الوعى اليقظ الذى يبدو ـ أحيانا ـ أكبر من حقيقتها فى الواقع إلى الحد الذى نحس فيه ببعض المبالغة الشديدة ، أو المفارقة غير المقبولة بين الأصل والصورة ، وبين الواقع والفن . فمثلا «درية» الشابة الجميلة الفقيرة الفلاحة ، حين تسقط مع شاب مثلها ، تبرر لنفسها هذا السقوط ، وترى أنها شهيدة وليست آثمة ، بل ترى «أنها فى شرعة الله امرأة عند رجل تزنى ، ووثيقة الزواج نفسها أكذوبة[٩]» .

وقد تتجاوز المبالغة تصوير بعض الشخصيات إلى تصوير بعض الحقائق التى تتصل بعالم القرية وقيمها الاجتماعية ، من ذلك أن يذكر الكاتب فى قصته «قراريط رضوان» أن موت الإنسان لايؤثر فى أهل القرية كما يؤثر فيهم موت حيوان :

«إن موت الآدميين ليس شيئاً ـ الموت الوحيد الفاجع الذى لاسبيل إلى إصلاحه أو نسيانه هو موت الماشية ..»[١٠]

° ° °

(٦)

لغة السرد والحوار

عند التصدى للحديث عن أىّ نوع أدبى ، نواجه بالضرورة عنصر اللغة وعندما يدور البحث حول لغة الفن القصصى فإننا ندرك أن لهذه اللغة القصصية سماتها الخاصة . وتقوم لغة سعد مكاوى على قدر من الثنائية والازدواج ، حيث نجد مستويين لغويين :

١ ـ مستوى شاعرى فصيح فى السرد .
٢ ـ مستوى موغل فى العامية فى الحوار .

لغة السرد :

لغة السرد القصصى عند كاتبنا فصيحة فى جملتها ، حيث يحافظ الكاتب على سلامة البناء وبلاغة الجملة ، إلى الحد الذى يقترب من الشاعرية . والفارق الوحيد هو أن لغة الشعر تقوم فى الغالب على الإيجاز والتركيز الشديدين ، فى حين تميل لغة القصة بالضرورة إلى قدر من الإطناب والعناية بالتفاصيل والجزئيات ، ولا تخلو اللغة عند سعد مكاوى من (إيقاع يحقق لها قدراً من الموسيقية والتوازن الصوتى فى التعبير . ومن أمثلة ذلك فى المجموعة ـ وهو كثير جدا ـ هذا الجزء الشاعرى الأداء من قصته «حظلومة» : «تركت السنارة فى الماء وأشعلت سيجارة ، ورقدت على ظهرى ، ودعا صمتى عالم النجوم الأبدى أن يهبى ماأنا بحاجة إليه من سكينة القلب . وكانت فروع من شجرة التوت القديمة التى تحتضن مدار الساقية ، تمتد خلال المنظر الجميل ، طاعنة بما يموج فيها من النضرة صفاء القبة العجيبة المسمرة بمسامير الكواكب المتلألئة . ويغيب وجود الضفدع وحشرات الحقول ، وسائر ماعلى الأرض فى نغمات متباعدة ، يرسلها طير مجهول الصفة ، يتغنى بوجوده فى الفضاء العظيم . ومن العبث فى مثل هذه اللحظة الواجدنية أن يقاس الزمن بالساعة والدقيقة ، وأن يكون للمكان وجود ، إنما هو دهر من الانسجام فى الكون ، والاندماج فى وحدة الحياة المتدفقة من الأزل إلى الآباد . وتخفق النجوم وتغمرنى بلحظها المتلألئ كأنها قلوب وعيون»[١١]

ونجد أسلوب سعد مكاوى فى جملته ببلاغة العبارة حفاوة بالغة . ومن اللافت فى صورة البلاغية أنه يكثر توظيف أسلوب (التشبية) . الذى يستمد لونه من الأدب الشعبى . ومن أمثلة ذلك : ـ جميل كسيدنا يوسف ، قوى كعنترة ، جرىء كيف بن ذى يزن ، رأى من الدنيا ياأولاد كل عجيب ، وعاش فى بلاد تتكلم وحوشها ، ويركب أهلها الأفيال والجراد العملاق المطهم . (ص ٢١) .

ـ «نباح الكلاب التى كانت تعدو من بعيد فى نور القمر كأنها أرواح خطرة» . (ص ١٠١) .

ويقتفى الكاتب من أجل مزيد من العناية بأسلوب التعبير بعض آيات من القرآن الكريم .. وبعض أبيات من الشعر مثل هذا البيت (ص ١٦٢) :

سعيتُ إلى أنْ كِدتُ أنتعلُ الدّما
وعدتُ وما أعقبتُ إلاّ التّندما

والكاتب لايوظف أسلوبه الشاعرى فى التعبير عن الحركة القصصية للشخصيات فحسب ، بل يوظفه أيضاً فى التعبى عن الخواطر النفسية التى تخالج أعماق الشخصية ، من ذلك وصفه النفسى لبطل قصته «قراريط رضوان التسعة» : «... وفى روح الفلاح قدرة على التمويه ، وقوة على إخفاء وكتم هى إحدى خصائصه العميقة الجذور . ومن سجايا هذه الخاصية أن تقتنع بجمود الفلاح الموروث ، ذلك المزيج من الدهاء البسيط الغريزى ، وبطء الانعكاسات النفسية ، وجمود القسمات.كان رضوان يشعر أن عبد الكريم ينتظر موته فى يقين ، لكنه راح يصنع حياته الجديدة فى هدوء ودأب وتدبير ، فاندفع خوار البهائم فى زريبته ، وصادت القرايط التسعة ثلاثة أفدنة وتسعة قراريط ، وكل شىء صار جميلاً ، إلاّ الليالى الذلية مع أنصاف ... أنصاف التى ماإن دخلت بيته حتى توقت وتجلت قدرتها على التحكم والاحتقار والسيطرة . وتأمل مرة أخرى قوامها وكل شخصها الحسن الذى لم يوفق إلى السيطرة عليه وإخضاعه . إن الحياة معها عذاب لاينتهى ...»[١٢] .

من هذا الجزء ـ على سبيل المثال ـ تتضح قدرة الكاتب على وصف الحركة المادية والأفكار المعنوية والخواطر النفسية ، فى وحدة تعبيرية رهيفة ، تجمع بين كل هذه الأمور داخل إطار السرد ، فى أسلوب يجمع بين السلامة والبلاغة . وأود أن اشيرهما إلى أمرين جديرين بالملاحظة فى أسلوب السرد عند سعد مكاوى هما :

١ ـ الدقة فى استخدام (حروف الجرّ) . ذلك أن بعض علماء النحو أنفسهم يجيز أن تنوب حروف الجر بعضها عن بعض ، ولكن الكاتب يجعل الأفعال تتعدى إلى المجرورات بالحرف الذى يعطى الدلالة المقصودة .

٢ ـ الدقة والحساسية فى استخدام (الصفة) . ذلك لأن استخدام الصفة فى الأسلوب إن لم يكن بحذر وحساسية ينقلب إلى عبء على الأسلوب . ولكن استخدام سعد مكاوى للصفة ـ على الرغم من أنه يستخدم أحياناً أكثر من صفة لموصوف واحد ـ يدل على وعى شديد بجمال العبارة وبلاغة الأسلوب .

لغة الحوار : ـ

السرد من حيث الحجم يطغى على مساحة الحوار الذى يستخدمه الكاتب بدرجة أقل . أما بالنسبة للحوار فقد فطن الكاتب إلى أنه يصوّر شخصيات ريفية . لذلك استخدم معها العامية بالمستوى الذى يدل على فئات مسحوقة غير متعلمة ، مثل هذا الحوار الذى يدور بين عبد الصمد الأعمش والعمدة :

ـ «ضربته يا أعمش .
ـ ضربته ياحضرة العمدة .
ـ ضربت عبد العزيز أفندى الراجل الطيب بأيدك الل زىّ الفاس دى ؟

- ضربته ياحضرة العمدة .
- انت اتجننت ياابن زنوبة
- هو اللى جنى .. هو المسئول ياحضرة العمدة .. داجنن ابنى عبد الودود وجننى معاه ياحضرة العمدة .
- اخرس .... »[13]

على هذا النحو تتحاور الشخصيات كلها بهذا المستوى العامى من اللغة ، كما نجد الشخصيات فى بعض المواقف تردد بعض الأغانى الشعبية ذات الصياغة العامية :

أغلى من الياقوت كلمة تقولها لى
والنظرة كنز وقوت وهو يهنا لى[14]

وهذه الأغنية ـ التى تبدو من صياغة المؤلف نفسه ـ فصيحة المعنى على الرغم من عاميتها .

وننتهى من كل هذا إلى أن لغة سعد مكاوى القصصية فى السرد والحوار موظفة بشكل فنى جيد . ومعبرة عن الموقف والشخصيات ، وكل مايتصل بخصائص العالم القصصى عنده . ولذلك يعكس الاستخدام الفنى للغة قدراً من سلامة الوعى بما يتطلبه النوع الأدبى من سمات فنية وخصائص أدبية .

كلمة أخيرة :

لعله قد وضح من خلال الدراسة السابقة مدى ماتتميز به مجموعة «الماء العكر» من ثراء فنى ، إن هذه المجموعة تعد (حلقة) مهمة فى تطور القصة القصيرة الواقعية فى مصر ، وهى توضح أن سعد مكاوى هو الخطوة التى جاء بعدها يوسف إدريس وغيره . إن عالم القصة عند سعد مكاوى تفسره بعض السمات الفنية لهذا الكاتب ، الذى يكشف عن رؤية واقعية واعية للصراع الاجتماعى فى الريف . وهذا الوعى الفكرى كان يوازيه وعى فنى أصيل بمتطلبات فن القصة القصيرة ، مما يؤكد أن الوعى بالواقع وبالفن قضية واحدة ، ووجهان لعملة واحدة . وسعد مكاوى يرسم شخصيات عالمه بكل التعاطف والحب ، وبكل الوعى والالتزام ، وبكل حساسية الكاتب ورهافة الفنان . ومن هنا تتسم القصة القصيرة عنده بقدر كبير من الشاعرية.كل هذا سببه فى تقديرى أن الكاتب يصور عالماً يألفه ويحبه ويناصره .

° هوامش — الهوامش

(1) سيد النساج : دليل القصة المصرية القصيرة. طبع هيئة الكتاب القاهرة ـ ١٩٧٢ ـ ص ٦٥

(2) التواريخ المثبتة هنا هى تواريخ نشركل مجموعة فى الطبعة الأولى . وقد استعنا بالمؤلف نفسه والمصدر السابق ذكره .

(3) «الماء العكر» صـ١١٣

(4) سيد النساج : اتجاهات القصة القصيرة . ط . دار المعارف القاهرة ـ ١٩٧٨ ـ ص ٢٥٥

(5) «الماء العكر» قصة سبع الليل ص ١٠٦

(6) المصدر السابق صـ ٩٤

(7) «الماء العكر» ـ قصة ابن أنيسة ، ص ٢٩

(8) «الماء العكر» ـ قصة مصرع حمار ، ص ٩١

(9) «المصدر السابق» ص ١٤٢

(10) «المصدر السابق» ص ١٨٣

(11) «الماء العكر» ص ٤٥

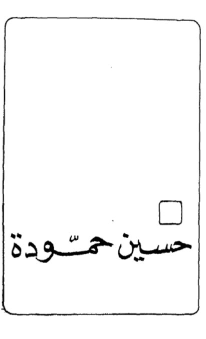
(12) الماء العكر» ص ١٨٩

(13) «الماء العكر» ـ قصة فى دوار العمدة ، ص ١٧٦

(14) «الماء العكر» ـ قصة على بحر شبين ، ص ١٦٣



عالم محمد البساطى



محمد البساطى من القصاصين المصريين الذين بدأوا الكتابة ــ والنشر ــ منذ أوائل الستينيات (أول قصة منشورة له عام ١٩٦٠)، مستفيدين مما كان قد تحقق ــ وقتذاك ــ للقصة القصيرة العربية ــ من الاستقرار كشكل فنى قائم بذاته، وما تأصل» لها من إنجازات فنية. بدأ تخلّقها منذ طاهر لاشين (فى أوائل العشرينيات) مروراً بيحيى حقى، وانتهاء بأعمال يوسف إدريس الأولى.

أصدر البساطى ثلاث مجموعات قصصية؛ أولها «الكبار والصغار» عام ١٩٦٧، وآخرها «أحلام رجال قصار العمر» عام ١٩٧٠. وبينهما مجموعته الثانية «حديث من الطابق الثالث» عام ١٩٧٩. كما أصدر ثلاث روايات لن نتوقف عندها؛ فى هذه القراءة التى تقتصر على القصة القصيرة.

وتنطوى مجموعات البساطى القصصية على عالم خاص، يتميز بوحداته الأساسية التى تتجلى عبر مجموعاته الثلاث. قد تتنوع عناصر هذا العالم، أو تتباين، وقد تحذف تفاصيل أو تؤكد أخرى. ولكن تظل الوحدات الأساسية ــ فى هذا العالم ــ ثابتة دالة.

ومن الممكن اكتشاف هذه الوحدات الأساسية بأكثر من تناول. أيسرها ــ بالقطع ــ القراءة الأفقية التى تتبع هذه الوحدات، عبر التعاقب الزمنى للمجموعات القصصية.

ــ ١ ــ

يتوزّع الإطار الأوّلى لعالم مجموعة البساطى (الكبار والصغار) بين ثلاثة دوائر صغيرة: الريف، والمدينة، وساحل البحر.

دائرة الريف تستحوذ من قصص هذه المجموعة ــ أربع عشرة قصة ــ على خمس قصص، وتستحوذ دائرة المدينة على ست قصص، ودائرة الساحل على قصتين.

ولكن أغلب القصص، التى تستق عالمها من الريف، لا تقتصر على علاقات الريف الخالص، إذ يتناول معظمها «أفندية» ومدرّسين يعيشون فى القرى، والملحوظة نفسها نجدها، معكوسةً، فى قصص المدينة، حيث نلتقى بتلاميذ ريفيين يدرسون فى المدينة؛ وسائق عربات «كارّو» تتحدد علاقاتهم بالمدينة من خلال تنقّلهم ــ بعرباتهم ــ بين شوارعها.

وتركّز قصص هذه المجموعة ــ أيّاً كانت دائرة عالمها ــ على أشخاص ينتمون إلى قطاعات اجتماعية بسيطة: موظفين صغار ومدرسين وصيادين و «عربجية» وصعاليك ينتظرون ما تقدمه «الموالد» و «المناسبات» من طعام مجانى، فيما عدا قصة واحدة تتناول ــ ضمن من تتناول ــ شخصين ينتميان لشريحة اجتماعية أكبر: موظف يتاجر ــ بجانب وظيفته ــ فى «المزادات»، ومقاول يبنى العمارات ويملكها.

ورغم أن قصص المجموعة، بهذا التصنيف الأوّلى، تمنح تركيزها الأغلب لعالم «الصغار»، إلا أن هناك إشارات دائمة إلى عالم كبير غامض؛ تبدو علاقاته متشابكة مبهمة، ويتحرك أشخاصه حركة تتأبى على الفهم. وأشخاص عالم «الصغار» يفهمون بعض علاقات العالم الكبير فى حدود ما يرتبط، من هذه العلاقات، بحياتهم ارتباطاً واضحاً، وما يمسّ حياتهم، من هذه العلاقات، مسّاً مباشراً.

وتبدو المراتب الاجتماعية ــ فى عالم هذه المجموعة ــ محددةً بصرامة، ومحسوبة بدقّة. يتحرّك الجميع ــ صغاراً وكباراً ــ وهم يقفلون إزاء حدود، غير مرئية، تحدد مراتبهم الاجتماعية، يكرسّون هذه الحدود ويحلمون بنفيها فى وقت واحد. و«الصغار»، داخل هذه الحدود، يمارسون تفاصيلهم اليومية، وتلوح ــ هذه التفاصيل ــ فى حالة صدام خفى مع تفاصيل الحياة المرسومة فى الدعاية المعلنة؛ والتى تطلّ عليهم من أبواق العالم الكبير.

الحياة، فى العالم الصغير، تبدو هادئة ساكنة؛ إلى أن يقتحمها شخص ما، من العالم الكبير غالباً؛ يحرّك الأحداث فى عالم الصغار، ثم يغادرهم فيعودون إلى هدوءهم وسكونهم. هذا المقتحم الكبير ــ المجهول غالباً ــ يلوح كالحجر الذى يلقى على سطح النهر الساكن: الصوت المفاجئ.. فالدوائر تتاوج وتتسع.. ثم السكون مرة أخرى.

فى قصة «نزوة» ــ مثلاً ــ «شخصية هامة» تزور البلدة ، فيتحرك كل من فيها ــ ومافيها ــ استعداداً للزيارة ، يُقام السرادق الكبير ، وتُجهز منصَّة الخطابة ، ويخرج التلاميذ فى طابورين ينشدون الأناشيد ، ويُذبح العجل السمين . ثم يخيم الهدوء عندما يركب هذا الضيف ــ الذى لا تذكر لنا القصة شيئاً عنه ــ سيارته السوداء ويغادر البلدة إلى العالم «الغامض» الكبير الذى أتى منه . نفس الإيقاع ، تقريبا . فى قصة «طريق المحطة» ، إذ تستعد مدرسة القرية لزيارة «المفتشين» فتُعلَّق صورة لخريطة أفريقيا بجانب السبورة ، ويبدو كل من فى المدرسة منتبِّها قلقاً . ويفكر المدرس «حامد أفندى» : (لا أدرى ماهى الحكمة فى تعيين المفتشين ... ماذا يمكن للمفتش أن يعمل سوى أن يمطّ شفتيه ويهزّ رأسه ... ولا يدرى سوى الله مايدور فى رأسه ..) .

فى عالم «الصغار» هذا ، الذى يأخذ طابعا بسيطا وقاسيا فى آن ، نجد الأطفال يحملون تجارب أكبر من أعمارهم ، يتحركون بيقظة كاملة فى كل الاتجاهات ، يقفزون و «يصفرون» بأفواههم ، يطلون بعيونهم المفتوحة ، يقتحمون عالم الشباب والكهول والشيوخ بلا أدنى إحساس بالضآلة ، يلتقطون ــ لضرورة أو لأخرى ــ رزقهم بأنفسهم . هم ــ باختصار ــ أطفال تقتصر طفولتهم على أعمارهم الصغيرة .

«الونش» ــ فى قصة «الزفَّة» ــ يخبئ قطع الخبز فى جيوبه ويقفز من مكان إلى مكان . يردّ على من يطلب منه «القراص» نصف رغيف : (خلاص .. شطّبنا ! ... خلاص .. قلنا شطّبنا !) . ومثل «الونش» نجد أطفالاً آخرين ، أحدهم يلتهم كل ما فى «حلّة» الطعام ويهرب خارج البيت [قصة «كوكو»] ، والثانى يحتال على ابن المقاول وابنة تاجر المزادات .. يبيع لهما فأراً أبيض على أنه أرنب . ثم يسلبه «قبعته» ويسلبها سلسلتها الذهبية [قصة «الكبار والصغار»] ، والثالث يأخذ ــ كرشوة ــ قطع «شيكولاته» من الجنود الإنجليز ويخفيها بين الأشجار ثم يطاردهم بالحجارة [قصة «البحث عن دجاج»] .

أطفال هذا العالم ــ وحدهم ــ قادرون على تحويل الضغط الخارجى الواقع عليهم إلى «سلوك» معاكس ، بغضِّ النظر عن مدى أخلاقية هذا السلوك . أمّا آباؤهم وأمهاتهم ــ إنْ وُجدوا وإنْ وجدن ــ فيكتفون بالمقاومة وتحمل الضغط بأقصى قدرٍ ممكن .

وبعض أشخاص عالم الصغار يلاحقهم الإحساس بالقهر ، يُجبَرون على الدخول فى تجارب غامضة ، تشكّلها علاقات عليا لا يفهمونها ولا يستطيعون أن يفهموها . تفاجئهم هذه التجارب المجهولة أينما كانوا . فيُساقون ويُضربون بلا مبرر واضح لهم . يتساءل «السلاموني» عندما يقطع عليه الطريق الزراعى شخصان قويان غامضان :

[ــ أروح فين ؟ أنا موش فاهم ! إنت ! إنتم ! .. عاوزين إيه ؟) .. [قصة «مشوار قصير»]

القهر ، من ناحية ، مفاجئ غامض . ليس ثمّة توقّع يمكن أن ينفى فجائيته . وليس ثمة إجابات تزيح عنه غموضه . والقهر ــ من ناحية ثانية ــ يأتى بلا أسباب . فيحتج «العربجى» ــ فى المدينة ، بجانب أحد الأنفاق ــ احتجاجات يائسة : (ــ بتضربنى ليه ؟ إنت بتضربنى ليه ؟ أنا عملت لك إيه ؟) ــ [قصة «الرجل والحمار»] .

على مستوى انصياع أشخاص عالم «الصغار» للقهر وعلى مستوى تمردهم عليه ، نجد بعض هؤلاء الأشخاص يعلمون ــ سلفاً ــ قدر مقاومتهم ويدركون حجم القهر وقوته . يخوضون «التجربة» وهم موقنون بخسارتهم المقبلة . يناصعون انه عا كاملا ويواجهون مصيرا مؤلما : «السلامونى» يُقاد إلى مكان معزول حيث لا يُجديه الاستنجاد . و «العربجى» يندفع ــ أو يُدفَع ــ بعربته إلى أعماق النفق المظلم .

ومِنْ هؤلاء «الصغار» مَنْ يجد «الخلاص» فى الهروب من مواجهة علاقات العالم القائم المفروض . فيترك «الشبراوى» القرية [فى قصة «المولود والبحيرة»] ، حيث سطوة لصوص «العجول» وحيث يُعامَل كغريبٍ ضعيف . يرحل إلى جزيرة منعزلة . ولكن ــ بهذا الفعل الاختيارى ــ يصبح لِزاماً عليه أن يقطع طريق خبرة التاريخ الإنسانى من جديد ، أن يكون ، هو وامرأته ، شبيهيْن بآدم وحواء ، ليكون الطبيبَ والمدرّس والزارع والصانع .. الخ . وتفشل أول محاولة له أن يُولِّد امرأته ، إذ يموت الوليد ، ليدفع أول ثمن لاختياره .

وهناك من يتجاوز مستوى «الانصياع» ومستوى «الهروب» إلى مستوى «التمرد» . إن «زاهر» ــ فى قصة «دُكّان الخليفة» ــ يتمرد على القهر الأبوى الذى يبدو ، فى القصة ، غيرمبرر ــ يرحل عن المنزل . لكنه يعود بما اكتسب من خبرات . عندما يعلم باحتضار أبيه ليتسلم مسئوليات البيت .

الانصياع أو الهروب أو التمرد ردود أفعال تالية للحظات الإحساس بالقهر . أما ماقبل هذه اللحظات . فلاشيء سوى الاطمئنان الداخلى والأمنيات البسيطة : (الحكاية نَفَس جوزة وسندوتش فول) [قصة «ثلاث درجات»] و (نِفْسى آكل مرة .. لغاية ما بطنى توجعنى) [قصة «الزفة»] .

وأياً كانت مصادر البساطة فى هذا العالم . فإنّ أشخاصه يمارسونها بتلقائية وعفوية ، إذْ إنهم لا يرون ، من العالم المتسع ، إلا حدوداً قريبة . يمارسون حياتهم ببراءة «طفلية» كاملة . وكثيراً مانجد هؤلاء الأشخاص يلتقطون اللحظات ــ النادرة ــ المتُاحة للتعبير عمّا بداخلهم من براءة .

والبناء القصصى لهذا العالم ردُّ فعلٍ بسيط ومباشر لعلاقاته . القصة تبدأ ، غالباً ، عندما يتحرك سطح الحياة الساكن بفعل مؤثّر خارجى ، يأتى ، غالبا ، من خارج العالم البسيط . وسرعان ما يختفى فيستتبّ السكون ــ الظاهرى ــ مرة أخرى .

وكل مافى عالم السكون الظاهرى يبدو مندمجاً فى عجينةٍ واحدة . عناصرها صغار البشر ، والحيوان ، والأشياء . وكأنه الحنين القديم لوحدة الكائنات .

ولا يخلو رصد هذا العالم من المفارقة والسخرية . وتبدو المفارقة نوعاً من تأكيد مافى العالم من تضاد (اللحظة التى ييأس فيها «حامد أفندى» من انتظار المفتش ، ويشرع فى النوم على كرسيّه داخل الفصل المدرسى ، هى نفسها التى يدخل فيها المفتش الفصل ــ [قصة «طريق المحطة»] . وتقوم السخرية فى كثير من المواضع ، بدور مُشابه ، فتكرّس التضادَّ القائم فى هذا العالم عبر الأشخاص والأحجام والأشكال والمشاعر ، بين «كبير» و «صغير» ، بين عجوز وطفل ، بين «أفندى» وغير أفندى :

ــ (إنت يا أفندى .. إسمك إيه ؟

○ السلامونى .

ــ شُغْلتك إيه ؟

○ مدرس .

ــ أفندى ؟

○ مدرس .

صاح القصير فى غضب :

ــ أفندى ؟

○ أيوه .. أفندى .

ــ السلامونى أفندى !) ــ [قصة «مشوار قصير»]

ولكن السخرية ، فى مواضع أخرى ، يقتصر دورها على وظيفة «إنعاشية» ــ إن صح التعبير ــ فتبدو كما لو كانت إمكانية لجعل الحياة القاسية أمراً ممكنا ، يمكن ــ فيه ــ اكتشاف ما يضحك . وعندما يفتح الحمار فمه ــ وقد سقط على الإسفلت ووضع صاحبه العربجى فى مأزق ذى شقين : السقوط . وتعطيل المرور ــ يقول أحد «المتفرجين» : (ــ ده كان بيتثاوب) [قصة «الرجل والحمار»] .

وتبدو أبعاد هذا العالم امتداداً لأبعاد قديمة . تضرب جذورها فى أعماق الماضى . وفى هذه المجموعة ــ أربع عشرة قصة ــ نجد الجملة الأولى فى ثلاث

عشرة قصة منها قد تضمنت فعلا ماضيا . إن لم تبدأ به .

إن معظم هذه القصص تبدأ بلحظة ماضية بعيدة . تتحرك وتنمو فى اتجاه الحاضر ، ثم تتوقف ـ فجأة وبشكل صارم ـ قبل أن تبلغ هذا الحاضر . ثمة تملص دائم ، فى هذا العالم ، من الزمن القائم . وثمة إشارات دائمة لشئ ما فى زمن موغل فى الماضى ، كان وانقطع فى بعض الأحيان ، أو كان ولايزال فى أغلبها .

كثيرا ما تلح علينا التواريخ القديمة . تطل مجسدة فى شئ ما .. حجرات لم يكتمل بناؤها ، انهمك أصحابها ـ ذات وقت ـ فى تشييدها . ولسبب أو لآخر كفوا عن إكمالها . أسماء محفورة على جذوع أشجار شائخة . قنوات كان البعض ـ فى طفولة قديمة منسية ـ يصطادون منها السمك .... الخ .

للماضى سطوة واضحة على هذا العالم . يعلو صوته بحيث يكاد يخفى ما هو كائن وما سوف يكون . الماضى ـ رغم موته المعلن ـ مازالت أصداؤه تتردد ، ومازال كامنا متوهجاً داخل أشخاص كثيرين . وتشبث هؤلاء الأشخاص به يلوح محاولةً واضحة لرفض حاضر مؤلم .

نلتقى . هنا . بالأم التى ترفض التسليم بموت ابنها ـ الذى مات بالفعل ـ [قصة «حجرة المرحوم»] . ونلتقى بالممثل صغير الشأن الذى يهرب ـ بالخمر ـ من زمنه الحاضر ، يتمدد غائباً . آخر الليل . فى الفراغ بين السرير والحائط [قصة «الممثل»] .

رصد هذا العالم ـ البسيط . الموغل فى الماضى ـ يستعير من الحكايات الشعبية أزمنها الغابرة . وينهل من «الاختيار» لأطر خارجية بسيطة بعض ما فيها إيقاع ونماذج . ويتكئ ـ فى بعض الأحيان ـ على إرث فنى . منجز ومباح . متحقق فى القصة القصيرة العالمية منذ «تشيكوف» وفى القصة القصيرة العربية منذ «طاهر لاشين» .

من الإرث العالمى نلمح ـ على سبيل المثال ـ ولعاً بالتصور الداخلى لتفاصيل خارجية لم تحدث بعد ، بل ربما لن تحدث أبداً . فبعض الأشخاص الذين يركنون إلى قداسة الماضى يحاولون أن يرسموا اتجاهاً ذاتيا وحيدا لما سيأتى . يتخيلون ما سيحدث وكأنهم عاشوه أو يعيشونه فى الزمن القائم ، بما فيه من إشارات وأحداث وأسئلة وردود . هو نوع من إضفاء الماضى على المستقبل . وهنا يتشابه «حامد أفندى» [فى قصة «طريق المحطة»] مع «موظف» تشيكوف ومع «حوذيه» على السواء . (يحاول «حامد أفندى» اللحاق بالمفتش بعدما أساء إليه . ويظل ـ طول الطريق ـ يرسم ماسيقدمه للمفتش من اعتذارات .. وما سيقوم به المفتش من اعتراضات وأسئلة .. وما سيقوم به هو من ردود ... الخ) .

ومن الإرث الفنى العربى نجد . من ناحية . استفادةً كاملة مما كان قد حسم ـ فى الخمسينيات ـ من إجابات . حول اختيار النماذج الفنية ، حول فكرة «البطل الإيجابى» . فأشخاص العالم الفنى ـ هنا ـ أشخاص بسطاء عاديون . كما نجد . من ناحية أخرى . اعتمادا على مارسخ ـ فى نهاية الخمسينيات ـ من نتائج مغامرة استخدام العامية كلغة للحوار . تحتمل . كما تحتمل الفصحى . كلَّ الإمكانيات اللازمة لكى تصبح لغةً فنية .

ـ ٢

تشمل المجموعة الثانية لمحمد البساطى ـ (حديث من الطابق الثالث) ـ ثلاث عشرة قصة . تتوزع دوائر سبع قصص منها بين الريف والمدينة وتتداخل علاقاتها فى مكان واحد . أما القصص الست الأخرى فلها منحى مختلف ، إذ تنتمى هذه القصص («موكب الحزن» . و «قصة رجل ميت» و «مغامرات حمزة» . و «حكايات لرجل فوق السطح» . و «الجنازة» . و «نزهة الزكايب غير الممتعة») إلى عوالم مغلقة . يصعب تحديدها ، ويصعب ـ من ثم ـ إدراجها . بشكل مطمئن ونهائى ، فى إطار خارجى معين .

فى هذه القصص الست نجد رصداً داخليا لمعسكر تدريب . أو حارة غامضة بها بركة يستحم فيها الأطفال . أو مكاتب موظفين مبهمة المعالم (بمنظور كافكاوى . إن صح التعبير) . أو نفقاً معزولاً ـ أو يكاد يكون ـ عن العالم الخارجى . ويترك القاص ـ فى هذه القصص ـ جزءاً مما كان يتيحه له اختيار العوالم الخارجية المتسعة من تفاصيل متنوعة . ويرتد إلى ما يدور فى عالمه من مشاعر وتساؤلات داخلية .

ويُبقى القاص على تقسيمه القديم للعالم : «كبار» و «صغار» . ولكن تختلف صيغة التناول . هنا . عنها فى التناول القديم . إذ لم يعد «الكبار» أشخاصا مجهولين يتحركون تحركا مشوبا بالغموض . وإنما يقترب القاص ـ بدرجةٍ ما ـ من عالمهم ، فيزول عنهم ـ إلى حدٍ ـ ما لازمهم من إبهام فى عالم المجموعة الأولى . وفى إطار التناول الجديد نلاحظ أن الراوى فى القصة الأولى من هذه المجموعة [قصة «تحدى»] هو مالك قطعة من الأرض . بينما «الآخر» الغامض هو «الصغير» الذى بنى «عشة» على هذه الأرض أثناء غياب المالك .

ورغم ما فى هذا التناول من طرح مختلف نوعا ما . فمازالت الحدود قائمة ، بين «الصغار» و «الكبار» . بين «الأفندى» وغير «الأفندى» . بين الأطفال وسواهم .. الخ . فى قصة «الجنازة» نجد من ينتمى إلى قطاع صغير من بلدة ما . يعمل مع من يقومون بتجهيز مراسم الاحتفالات لاستقبال الزائرين الكبار عندما يأتون لزيارة البلدة . وهو ـ إذ يموت ـ يرصد تجربة موته . ويرصد ـ فى الوقت نفسه ـ بقاء «الكبار» ممثلين فى رموز كبيرة (متوازية فى تناسق غريب) .

وفى عالم هذه المجموعة نجد امتداداً ـ شبهَ حرفى ـ للطفولة التى تقف خارج دائرة «الانصياع» . فأحدُ الأطفال ـ على سبيل المثال ـ يحاول . دون جدوى . أن يكون مؤدباً فى حضرة عمه : (لا أعرف لماذا يصر هو وغيره من الناس على أن أخلاقى تغيرت منذ وفاة أبى . وأنها تزداد شراسة وحدة) [قصة «العم وأنا»] .

بجانب هذا الامتداد لتمرد الطفولة ـ إلى حد الشراسة هنا ـ نعثر على زاوية أخرى للطفولة . أو شكلا آخر من أشكالها . إنها طفولة «العجائز» ـ إن صح التعبير .

صاحب الحمار العجوز يتصيد اللحظات لينظر متلصصا مبهورا ـ تلصص الأطفال وانبهارهم ـ من خلال ثغرات مفتوحة فى قماش سرادق الأعراس . وهو (كلما مرّ بقناة اندفع نحوها وضرب مياهها بقدمه . ثم يقف لبرقب الرذاذ المتطاير ضاحكا) [قصة «المهرج»] .

ثمة أشخاص يكبرون ـ هنا ـ على المستوى الزمنى . ولكن تبقى الطفولة القائمة فى داخلهم ثابتة عند نقطة زمنية لا تتجاوزها . مستترة أو معلنة . فإذا كان العجوز صاحب الحمار يمثل وجه الطفولة المستتر . فإن «بسيونى» ـ الذى ينمو جسديا ويبقى داخليا منتميا إلى الطفولة ـ يمثل وجهها المعلن . فتبدو له حياة الآخرين . بكل التزاماتها وحساباتها . لعبةً مسلية ، يدخلها رغبةً منه فى كسر القيود ومحاولةً خالصة للاستمتاع بهذا الكسر . يثير غيظ الآخرين فيطاردونه ـ بجديةٍ بالغةٍ ـ عبر الترع والمصارف والجدران . بينما يستمتع ـ هو ـ ويتسلى بهذه المطاردة [قصة «لعبة المطاردة»] .

الطفولة ـ هنا ـ نوع من التشبث بأخلاقيات منهية ظاهريا ولكنها كامنة متوهجة بالداخل . وهى ـ إذ تتوهج ـ تتقابل مع نقيضها . ولذلك نلتقى كثيرا بإشارات لدورة الولادة والموت . فتتقابل ـ فى عالم المجموعة ـ حركة الأطفال القادمين للحياة مع أولئك الذين يغادرونها . أطفال عديدون ـ هنا ـ يتحركون (يندفعون فجأة .. وعادة بلا سبب) وبالمقابل تحتضر العجوز التى كانت (تحنوعليهم . تستقبلهم فى مدخل البيت . وتزيل الطين اللاصق بأجسادهم العارية) . وكأنها كانت تباركهم بطريقتها الخاصة [قصة «حكايات لرجل فوق السطح»] .

ربما تكون الطفولة . فى هذا العالم . نُشْدانا للبراءة . وربما تكون مواجهةً لسطوة المواصَفات المفروضة سلفاً . ولكنها ـ على أية حال وفى جانب من جوانبها ـ تمثل رفضاً . معلناً أو مستتراً . لقهر معلن أو مستتر .

يتخلى القهر . فى عالم هذه المجموعة . عن صيغته البَيّنة الواضحة فى عالم المجموعة الأولى . إذ يُسَاق بإشارات عابرة . دون توقُّف لرصد أبعاده . والثالوث ـ (الانصياع . للقهر . والهروب منه . والتمرد عليه) ـ الواضح فى العالم القديم تبَهَت فيه هنا علاقاتُ «الانصياع» و «التمرد» لتبرز علاقات «الهروب» بروزاً لافتاً .

الهروب ـ هنا ـ هروب داخلى . يتمثل ـ أغلب الأحيان ـ فى استسلام الأشخاص لفكرة وَهْمية ما . إنهم يطمئنون إلى «خلاص» يرتبط بوجود مُخلِّص أو قديس ما . هذا المخلص أو القديس لا يستمد قداسته من مصادر خارجية بقدر ما يستمدها من حلم الأشخاص الداخلى بها . ولكن سرعان ماتتقاطع الحقيقتان الداخلية والخارجية : فتنتفى عن القديس صفة القداسة . ويصبح الاكتشاف نقيضا للحلم وللاطمئنان ، وقريناً للفُرْجة الداخلية الباردة . [قصة «حكايات لرجل فوق السطح»] .

وترتبط «الفرجة» على العالم الخارجى . لأول مرة بتجربة البساطى . بشكل من أشكال «الاغتراب» . فى قصة «ابتسامة المدينة الرمادية» يعيش الراوى بلا حماس . عاجزا عن إكمال شئ ، وعاجزا عن التواصُل مع أحد . يجمع الخطابات الغرامية التى ترسلها له جارته التلميذة الصغيرة . ويرمى بها ـ بعدما يستوقفه وَرَقُها الأزرق وخطُّها الدقيق ـ فى أحد الأدراج . يتسكَّع فى شوارع المدينة (الرمادية) . يفقد اهتمامه بمشاهدة فيلم ما عند منتصفه . ويلقى بجسده فى حضن إحدى المومسات ، يرصدإحساسه ـ أو عدم إحساسه ـ بشفتيها اللزجتين بينما يفكر فى الوطن والزعماء والميكروفونات على الشرفات والطوابير المدرسية والهتافات والقشّ ـ الذى يراه ـ يملأ الأفواه .

إن الفرجة الداخلية اللامبالية ردُّ فعل لانكسار خارجى ما . شئ ما قد تحطم . كان مرتفعا ـ أو يبدو ـ فهوَى . وكان متماسكا فانهار . فرغلى [فى قصة «موكب الحزن»] يتهاوى بعد أن كان ـ فى الزمن القديم ـ كالجبل . يصمت بعد أن كانت ضحكته كطلقة المدفع .

وينتهى الانكسار ـ الداخلى الخارجى معاً ـ إلى موت مفاجئ . هذا الموت يُرصد ـ بدوره ـ رصداً حيادياً . فيقول أحد الأشخاص عن تجربة موتِهِ المفاجئ : (صوت ما أيقظنى من النوم . كان هناك رجل يقف بباب الحجرة . قال بصوت خافت : (الجنازة ستبدأ .) [قصة «الجنازة»] .

قد تبدأ ـ بعد الموت الداخلى المفاجئ . وبعد رصده حياديا من خارجه ـ دورة الأسئلة ، فى محاولة لمحاسَبة النفس أو استجواب الآخرين . وفى محاولة لفهم ماحدث وكيف ولماذا ؟ . ولكنها أسئلة تظل ـ فى عالم المجموعة ـ مُعلَّقةً فى الفراغ بلا إجابة . لذلك يتكرّر تأكيدٌ جديد على «سوس» قديم . كان . منذ عالم المجموعة الأولى . ينخر الهياكلَ التى تبدو منتصبة قوية . فنجد الإشارات . نفسها . تقريباً . إلى الشقاق القائم بين اليومى المُعَاش والدعائى المُعْلَن . وفى النفق المظلم (دلالة المجهول والمصير المبْهَم فى عالم البساطى) تواجهنا جثة الميت المغطاة بأوراق الصحفُ . وتواجهنا ـ فى الوقت نفسه ـ الصورة الملوَّنة المعلقة لطفل جميل يبتسم ابتسامة ثابتة فى كل الاتجاهات . [قصة «قصة رجل ميت»] .

وتتغير . إلى حدٍ . صيغة الزمن المستخدَمَة لرصد هذا العالم عنها فى العالم القديم . وفى قصص هذه المجموعة (ثلاث عشرة قصة) نجد قصة واحدة تعتمد على الحكى المضارع [«العم وأنا»] وقصتين يسيطر عليهما الوصف الحاضر سيطرةً شبه كاملة . [«المهرج» . و«قصة رجل ميت»] أما القصص العشر الأخرى فتنتمى ـ كما كان الأمر فى قصص المجموعة الأولى ـ إلى الماضى الخالص .

وإذا كانت قصص المجموعة السابقة تبدأ بالماضى الذى يتحرك . آنيا . فى اتجاه لحظة حاضرة ، فإن قصص هذه المجموعة تبدأ بالماضى الذى يمضى ويغيب فى ماض آخر أكثر غياباً . ونلاحظ . فى قصص هذه المجموعة . كثرة استخدام التقنية القائمة على «استرجاع الزمن» . ولكنها ترتبط ـ فى هذه المجموعة ـ بمحاولة استكشاف الإحساس القائم بالزمن الآنىّ القائم .

وإذا كان أشخاص عالم المجموعة الأولى يشعرون بالزمن القائم بوصفه وطأة تقترن بشكل من أشكال «الجمود والثبات» فإنّ أشخاص هذه المجموعة يشعرون بما طرأ على الزمن القائم من «حراك وتغير» .

ولا يكفّ أشخاص هذا العالم عن «الترحم» على زمن قديم منسىءأوعن مضاهاته بزمن حاضر . لقد انقطع ما يربط الزمنين وخمد ما كان يتضمنه الزمن القديم من حركة . كما أن (الشتاء لم يعد كما كان .. أصبح لا يأتى بالرعد والأعاصير) [قصة «حكايات لرجل فوق السطح»] .

إن هذا العالم يرتبط بشكل من أشكال «التجريد» من ناحية . ويندمج عضويا بعلاقات لغوية مميزَّة ، من ناحية أخرى . ففى أغلب قصص المجموعة نجد أشخاصا متزاحمين،معظمهم بلا «أسماء» أو ملامح فردية خاصة . يقتصر تقديمهم على مجرد صفات : (السائق . الحاجَّة . الرجل . المهرج . العجوز . العمّ . الشاويش . السائق . الطفل . الطويل . الضابط ـ الخ) .

وفى أغلب القصص نرى اللغةَ جزءاً أساسيا من العالم . علاقاتها تجسيد لما يحويه من عُزلَةٍ واغتراب ورمادية وتساؤل .وتبتعد علاقات اللغة عن الاستقرار . وكثيرا ما تتلاحق ـ فى الحوار الداخلى بوجه خاص ـ الانتقالات بين الأزمنة المختلفة . وتتقاطع الصيغ الخبرية والاستفهامية والضمائر والصفات . فتبدو الجمَل شبيهةً بدوائر . غيرمكتملة . متداخلة : (كان واقفا فى شموخ . وذراعه ممتدة .. والأضواء شاحبة .. والسبورة .. ماذايمكن أن يكون ؟ .. أنت هناك .. أجب .. من يستطيع ؟) [قصة «ابتسامة المدينة الرمادية»] .

فى هذا النصّ ـ المتَّصل ـ يتصادم (الشموخ) و (امتداد الذراع) مع (الأضواء الشاحبة) . وتتناقض الكلمات المرئية الثابتة الخالدة المنقوشة على الرخام مع تلك الزائلة المرسومة على سبورة تقفز من الذاكرة القديمة . كما تتتابع الأزمنة التى يلغى بعضُها بعضاً . إن هذا التمزيق المتعمد لأوصال اللغة . وهذا الطرح المتلاحق لأسئلة لا تنتظر ـ بل لا تتوقع ـ إجابات عنها ، لَيْسَا إلا محاولةً ـ بمنطق اللغة الشعرية،ربّما ـ لاختزال عالم ممزّق ، داخلىٍّ وخارجىٍّ معاً .

ـ ٣ ـ

المجموعة الأخيرة للبساطى «أحلام رجال قصار العمر» أقلّ مجموعاته من حيث عدد القصص (تسع قصص) . تشترك دوائرها . من حيث الإطار العام ، مع المجموعة السابقة فى التنوُّع بين الريف والمدينة والساحل .

ويظهر العالم المغلق الذى بدا من خلال المجموعة السابقة . ويمتدّ . بوضوح ، خلال هذه المجموعة . فنظلُّ محاصرينَ داخل حجرة مغلقةٍ فى بيتٍ معزول [قصة«إث إث»] أو فى غرفة تحقيقٍ مبهمة المعالم [قصة «الوشم»] أو فى زنزانة بسجن ما [قصة«الخروج»] . ويطل علينا العالم الخارجى المفتوح . أو نطل عليه . من خلال إشارات عابرة له ، أو استرجاع سريع لبعض ملامحه .

والاهتمام القديم برصد الحدود الاجتماعية ، وبالتوقُّف عند وطأة الفقر ـ بدرجاتها المتفاوتة ـ على أشخاص عالم الصغار ، ذلك الاهتمام الذى تقلّص ـ شيئاً ما ـ فى المجموعة الثانية ، يبدأ فى التقلُّص بقدر أكبر فى هذه المجموعة ، مُفْسِحاً المجال لبُعْدَيْن جديدين من أبعاد الوطأة . فيقترن عالم هذه المجموعة بوطأة الإرث العائلى ، وبوطأة التقاليد الموروثة التى تتم المحافظة عليها بدقّةٍ و صرامة بالغتَيْن .

فيما يختص بالبُعْد الأول ، يُصَاغ العالم صيغة جديدة ، نرى من خلالها أن

«العجوز» كان (من عائلة مهملة لا ينتبه إليها أحد فى البلدة) [قصة «على جانب الطريق»]. وفيما يختص بالبعد الثانى نجد اهتماما بفكرة «الثأر» التى تستمدّ جذورها من سطوةٍ سلفية، فنلتقى بمنْ يترقب مصرعا مفاجئا، وبمن ينتظر القيام به، طوال عشرين عاما. [قصة «ابن الموت»]. أما وطأة الفقر، فنلتقى بها، متداخلةً مع أشكال أخرى من الوطأة، فى قصة واحدة تقريبا هى قصة «أحلام رجال قصار العمر».

ومع ذلك، تبقى الصيغة القديمة الخاصة بتقسيم البساطى للعالم: «كبار» و«صغار». ويبقى التناول الذى يتم فيه التركيز على علاقات عالم «الصغار»، ويُرْصَد فيه عالم «الكبار» كعالم غامض مبهم (بشكل حادّ فى المجموعة الأولى، وبشكل أقل حدّة فى المجموعة الثانية)، إذْ يظل ــ هنا ــ قدر من الغموض يحيط بعوالم الكبار: (كنت أعمل فى تفتيش يملكه رجل لم أره فى حياتى. وكان ناظر زراعته يقف ببغلته فى ظل شجرة الجميز يتحدث إلى الخولى. لا أذكر أنه اقترب منا مرة. كانت المسافة التى تفصلنا عادة لا تسمح لنا برؤية وجهه). [قصة «أحلام رجال قصار العمر»].

كما تظل للقهر إشارات فى هذا العالم، ولكننا لا نلتقى بقهر مباشر. فى هذه المجموعة، بل نرى آثاراً أخيرةً له بعد أن يكون«فعل»القهر قد تم نهائيا. هذه الإشارات تمر بمستويات متباينة، منها مستوى بسيط حيث (لا أحد يأخذ شيئا من العساكر. وليشربوا ما يريدون من الشاى. ويرحلوا فى سلام). [قصة «على جانب الطريق»]. ومنها مستوى أقلّ بساطة، حيث تلاحقنا ــ بَصَرياً على الأقل ــ صورُ جروحٍ على الأجساد البشرية وآثارُ حروق بفعلِ مسامير محمية (آثار تعذيب غالبا) تجعلها شبيهة بالخرائط. [قصة «الوشم»، وقصة «الخروج»].

كما نجد ــ فى عالم هذه المجموعة ــ امتداداً لنفس الانصياع القديم تحت وطأة تجارب غامضة، فيحدثنا «جوَّاب البلدان» الذى لا يكفّ عن السير على جانبيْ قدميه منذ سنوات بعيدة، أنه يفعل ذلك عَمَلاً بنصائح طبيب غامض، أو ــ بالأحرى ــ تنفيذا لأوامره التى (قالها فى صرامة. لذلك لم أناقشه). [قصة «حكاية الرجل الذى يسير على جانبى قدميه»].

كما يظل امتداد الطفولة ماثلاً فى عالم هذه المجموعة. فيظهر ــ ثانية ــ النمو الجسدى المرئى الذى يقابل طفولةً داخلية واقفة عند نقطة ثابتة لا تتحرك. لكن الطفولة الداخلية ــ هنا ــ لا ترتبط بالستر ولا العَلَن. كما أنها لا تتعامل مع العالم الخارجى، بعلاقاته الجادة، كلعبة مسلّية. إنها صيغة أخرى للطفولة، لاتصل إلى مستوى الإدراك ولا تتحد مع البلاهة. إنها طفولة «مفروضة» إن صحّت التسمية.

الطفولة المفروضة لا ترى ــ فى سياق المجموعة ــ العالم الخارجى. إنها لا تشعر به ــ ابتداء ــ ولا تعانى قوانينه أو التزاماتِه الصارمة. نموُّها الجسدى نموّ مباغت فجائى [قصة «إث إث»]. هذا النمو فى مفارقته للثبات، يجعل من صيغة الطفولة عِبئاً على الآخرين وعلى النفس معا. لذلك تتقوقع الطفولة ــ فى عالم هذه المجموعة ــ داخل اطمئنانٍ أبْله، وتلقى بكل الرعب والمسئوليات ــ القائمة على الإدراك ــ فوق أكتاف الآخرين. فتصبح بُعْداً من أبعاد القهر، بعد أن كانت ردّاً عليه وتحدياً ساذجاً له.

وتختفى البراءة، التى ارتبطت ببعض أشخاص عالم البساطى الأوّل. من عالم هذه المجموعة. ويظهر التوجُّس والحذر فى تعامل أغلب الأشخاص. كل منهم يرصد حركات الآخرين ويحصى سكناتهم. ينتظر ضربةً ما موشكة. ويشعر ــ طول الوقت ــ أنه يخوض «معركة» لا يراها أحد سواه. إن «الدون كيشوتية» ــ إن صحّت النسبة ــ طابع يلقى بظلّه على معظم أشخاص هذه المجموعة. ويبدو نوع من سوء الفهم، أو التفاهم، قائماً يفصل بين الجميع. وثمة توقُّع ما لسلوك من طرف ما، وثمة كسر لهذا التوقع من طرف آخر. وكثيرا ما نلتقى فى قصص المجموعة بعبارات من مثل: (وتوقعوا أن يلتفت خلفه. لكنه لم يفعل) [قصة «حكاية الرجل الذى يسير على جانبى قدميه»].

والتوجس، وفقدان البراءة، جزء يرتبط بما فى عالم هذه المجموعة من صراع. قد تخفُت حدّة هذا الصراع حينا، أو تعلو حينا آخر. لكنها ــ فى كل الأحوال ــ تظل عنصراً جديداً وافِدا على عناصر عالم البساطى، ينفى بساطة العالم القديم، وإن أبقى على ما يحتويه من مفارقة.

والمفارقة، هنا، نوع من تأكيد ما يتضمنه العالم من تضاد. إنها المفارقة التى تتجلى فى التنافس الحادّ بين «العمدة» ونقيضه الذى يسمى «للعمودية». وعندما تشتعل الحرب (يونيو حزيران غالباً) يعلّق الأوّل «ميكروفونا» على سطح قصره ليذيع منه برامج الإذاعة، ويعلق الثانى أيضا ميكروفونا: «قال الأهالى إنه يتعمد ذلك حتى يشوّش على ميكروفون العمدة» و(فى كل ليلة، كانا يتفقان على ضرورة الكفاح والتضحية بكل ما نملك حتى النصر). فى الوقت نفسه. وعلى مستوى آخر، نجد المرأة التى مات زوجها الأول ــ فى حربٍ سابقة ــ تتلقى خبر موت زوجها الثانى، فتلبس ثياب الحداد مرة أخرى، وتقفل صندوق الثياب «الملوّنة» الذى فتحته ليلة زيجتها الثانية القصيرة، وتدفع هذا الصندوق تحت السرير مرةً ثانية تبدو أخيرةً.

وتدخل الحرب ــ خارجياً وداخلياً ــ هذا العالم بمفارقاتها المتعددة، وبما تحدثه على مستوى العلاقات الإنسانية البسيطة. إن الزوجة ــ التى فقدت زوجها الأول فى حرب سابقة ــ تصنع لزوجها الثانى كوبا من الشاى قبل أن يذهب للقتال فى حرب جديدة، وتشتم وتلعن ثم تهدأ، بينما (يخرج تلاميذ المدارس فى طوابير يهتفون للقتال). [قصة «أحلام رجال قصار العمر»] أما الزوج الجديد فكان قد بدأ القيام بتجهيزات وتجديدات فى البيت، تشير إلى حُلمه ــ القصير ــ ببقاء طويل، وإلى اطمئنانه إلى هذا الحلم. إن هذا الرجل وزوجته، والعمدة ومنافسه، وتلاميذ المدارس الصغار فى مقابل الكبار، يمثلون لثنائيات متقابلة تنطوى على ماتجسده الحرب من مفارقات، فى عالم هذه المجموعة.

والزمن المُستخدَم لرصد هذا العالم زمن ماضٍ، يلتفّ ويحيط بقصص المجموعة كلها. وتحتوى الجملة الأولى فى كل قصة فعلاً ماضياً، إنْ لمْ تبدأ به.

ويحسّ الأشخاص بالزمن الماثل ــ فى عالم المجموعة ــ إحساساً يقترن بالثبات والركود وعدم التغيُّر (لاشئ يتغير فى بلدتنا. وما كان يفعله أجدادنا نفعله نحن أيضا) ــ [قصة «على جانب الطريق»].

ويقف الإحساس بثبات الزمن ــ هنا ــ مواجهاً الإحساس بتغيره فى العالم القديم. ولذلك يبدو «التشابُه» ملمحاً رئيسياً من ملامح جزئيات هذا العالم، بعد أن كان «التنوُّع» ملمحها الرئيسى قبل ذلك، وتتشابه الأشياء كما يتشابه الناس، تماما كما (كان العجائز فى هذه العائلة يتشابهون كثيرا.) ــ [قصة «على جانب الطريق»].

ويكاد الزمن الداخلى ــ كما تشعر به الشخوص ــ يتوقف. كما تتوقف الطفولة، عند نقطة ثابتة معينة، تظل على ثباتها وتعينها، بينما يتحرك الزمن الخارجى بلا أدنى إحساس بحركته. ولذلك نصادف ــ كثيراً ــ فى قصص المجموعة نوافذ وحجرات مغلقة لفترات طويلة. [قصة «إث إث»] وحاجيات معزولة عن الطقس الخارجى زَمَنَاً يمتدّ إلى عشرين عاما [قصة «ابن الموت»].

ليس ثمة تغيير مباغت أو غير مباغت. والتغير الذى قد يحدثه الزمن فى الأشخاص والأشياء تغير طفيف لا يكاد يُحَسّ. إذ يتعود الأشخاص على عالم يستطعوا التعود عليه من قبل، وتقف الأشياء ــ كما يرونها ــ معزولةً عن تأثير الزمن. (كانت هناك ثلاث نخلات. لقد تقوست إحداها ــ القريبة من البيت ــ هذا ما حدث طوال تلك السنين. وفى الليل كنت أسمع حفيف سعفها الجاف على نافذة الحجرة. غير أنه لم يعد الآن يزعجنى) [قصة «إث إث»].

وفى رصد عالم هذه المجموعة، ينحو القاص إلى التجريد، ليصبح عالم هذه

المجموعة امتداداً لعالم المجموعة السابقة. التجريد لا يرتبط ، هنا ، باغتراب الأشخاص وانكسارهم ، بقدر ما يرتبط بإحساسهم بالثبات وعدم التغير. ولذلك لا نجد فى المجموعة كلها سوى قصة واحدة تستخدم أسماء مباشرة لأشخاصها [قصة «ابن الموت»] ، وقصتين تكاد كل منهما تخلو من الأسماء [«على جانب الطريق» ــ «إث إث»]. أما القصص الأخرى ، فى المجموعة ، فتخلو من الأسماء تماماً ، ويستخدم القاص الصفات أو الضمائر لتحديد الأشخاص. وكثيرا ما نلتقى فى هذه القصص بعبارات من مثل : (وأشار الرجل الذى يلبس البالطو. فأبعد الرجل الواقف يديه عن رأس الرجل) ــ [قصة «الوشم»].

ويدعم هذا النزوع إلى التجريد ما يمكن ملاحظته من نُدْرة الحوار والتضابه فى قصص المجموعة. إن معظم الأجزاء التى يرد فيها الحوار لا ترتبط بالشخصيات ، بل ترتبط بالراوى المجرد ، فيبدو الحوار قريبا مما يُسمَّى بالحديث «غير المباشر». ولذلك يبدو التجريد ــ فى النهاية ــ نوعا من تأكيد ما فى العالم القصصى من تشابه ، ومحاولة لتعميم هذا التشابه ، والتعالى به عن الحديث الصغير : الجزئى والعارض.

* هوامش

* «الكبار والصغار»

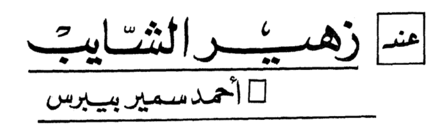
وزارة الثقافة ــ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ــ القاهرة ــ ١٩٦٧

* «حديث من الطابق الثالث»

كتابات جديدة ــ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة ــ ١٩٧٠.

* «احلام رجال قصار العمر»

دار الفكر المعاصر للنشر والتوزيع القاهرة ــ يوليو ١٩٧٩.



زهير الشايب [1] من كتابنا الجادين الذين أعطوا مصر الكثير . كانت مصر هى هدفه الأول والأخير فى كل ما كتب أو ترجم . ابتداء من مجموعة قصصه القصيرة «المطاردون» [2] ووصولا إلى تلك الموسوعة الضخمة التى اضطلع بترجمتها بمفرده وهى كتاب «وصف مصر» [3] المؤلف بوساطة مجموعة من علماء الحملة الفرنسية على مصر . ولقد وافته المنية فى الثالث من مايو سنة ١٩٨٢ . قبل أن يفرغ من ترجمة هذا الكتاب العظيم .

كانت عينه على مصر فى كل ما ترجم ، ومن هنا كان الاختيار الواعى لكتب بعينها :

- تطور مصر من ١٩٢٤ إلى ١٩٥٠ [4] .
- فصول من التاريخ الاجتماعى للقاهرة العثمانية . [5] .
- موتى بلا قبور [6] .
- وصف مصر .

ولم تشغله هذه الترجمات الكثيرة عن العمل الإبداعى المتمثل فى عدد كبير من قصصه القصيرة ، ظهر فى (المطاردون ، والمصيدة ، [7] وحكايات من عالم الحيوان [8] ، هذا بالإضافة إلى روايته (السماء تمطر ماء جافا) [9] . وسوف نتناول هنا بالدراسة قصصه القصيرة .

إن زهير الشايب فى هذه القصص أراد أن يقول لنا أشياء وأشياء ، من خلال عالمه الذى تحرك فيه . وإذا كان لكل قصاص عالمه الخاص ، فإن عالم كاتبنا تمثل فى المدينة أكثر من تمثله فى الريف ، على الرغم من نشأته الريفية . ويبدو أن اهتمام الكاتب بالمدينة راجع إلى خيبة أمله فى عالمها ، هذا العالم الذى انتقل إليه شابا ، معلقا عليه الآمال الكبار . فإذا بكل شئ قد تبخر . وإذا بالآمال قد اندثرت .

انتقل إلى عالم المدينة طالب علم . وطالب ثقافة . ومع تبخر الآمال . كانت حملته على الرجل المثقف . أو على عالم (الأفندية) .

هؤلاء «الأفندية» الذين طالما تشدقوا بالقيم الثورية . وبالعبارات الطنانة . ما إن يمتحنوا حتى يسقطوا فى الامتحان . ولو كان بسيطا للغاية . فالرجل المثقف فى قصة (الدائرة) [10] . المتمثل فى قارئ الصحيفة . يتنكر لسيدة مسنّة استندت إلى حديدة مقعده . والموقف الذى امتحنه فيه الكاتب بسيط . والتصرف فيه أبسط لما كان عليه إلا أن يخلى لها مقعده . بيد أن رجلنا المثقف راح يفلسف الموقف ويتناوله من زوايا شتى . ويحلق بفكره فى قضية أبعد ما تكون عن واقع اللحظة المعاشة . وهى قضية الحرب فى فيتنام . بعد أن سمع السيدة المسنة تقول :

- ربنا يخليك لشبابك أنت واللى زيك . الشاب يدس وجهه فى صحيفته ..
- ..ويخليكو كلكم يا أولادى .. ويبارك فيكم .
- .. كهانة الستات الفارغة .. الحرب فى فيتنام شديدة الوحشية .
- .. ويجازيكم بالمعروف .
- .. لكن الزحام بالفعل فى حاجة لحل جذرى . لا يجب أن نترك الأمور هكذا .
- .. ويريح بالكم .. ويهدى سركم ..
- .. «إن كيدهن عظيم » أعوذ بالله .. كان عليها أن تنتظر أوتوبيسا غيره .. أقوم لها أم أقوم لغيرها ؟ لكن ترى هل ستتدخل الصين ؟ أمريكا بالفعل لا تجد من يقف فى طريقها ..
- .. ويوفقكم لعمل الخير .. أنتم واللى زيكم ..
- .. أمر لم يعد يطاق .. صدق الله العظيم .. «وقرن فى بيوتكن» .. لماذا تخرج هذه السيدة فى مثل هذا الوقت ؟ لكن .. لو أن روسيا تتدخل ؟ يجب بالفعل ردع المعتدين .» .

مثل هذه المناقشات لن تفيد مادام المناقش يسقط فى أول امتحان . ومن هنا فإن الوطن أحوج ما يكون إلى هؤلاء الكادحين . ويحق لأحدهم أن يثور فى وجه أحد (الأفندية) [11] . .

- البدلة دى أشرف من بدلتك .. دى بدلة الشغل .

أحد الركاب - يا أخى الراجل ما قلش حاجة تزعل ..

- ما قلش يعنى إيه ؟ .. انتم لسه بتستحكروا (تحتقرون) العامل . هدمه نضيفة قال ! دى بدلة العمل .. بدلة الشغل . واشتد صراخه : أشرف من بدلكم كلّكم .. انتم حيا الله شوية أفندية .. طول النهار على مكاتبكم .. احنا بنعرق .. انتم فين احنا بقينا اشتراكية .

وهذا هو حامل الصحيفة فى قصة «الرحلة» . [12] لا يأبه بكل ما حوله . وعندما تشاجر شابان . وسالت الدماء منهما . كان كل ما فعله هو أنه نظر إلى ساعته فى ضيق . وفى القصص إشارات كثيرة توضح موقف الكاتب من مدّعى الثقافة ، لعل بقية المثقفين أن يعوا .

قضية أخرى من القضايا التى وقف عندها الكاتب طويلا . وهى قضية عدم الإحساس بالمسئولية فى مجتمعنا . الإنسان يهتم - فقط - بما هو ملامس له . أو بما يمس مصالحه الشخصية . دون أدنى اعتبار لمصالح الآخرين . أو للمال العام . أو للواجب الذى ينبغى أن يؤدى محرك السيارة قد احترق بسبب الإهمال . [13]

وفى قصة «انتظار» [14] نجد أن الركاب لا حول لهم ولا قوة . إنهم يقفون بالمحطة فى انتظار (اتوبيس) لم يحضر ولن يحضر . عينات كثيرة من البشر أحوج ما يكونون إلى الراحة . أو إلى استغلال وقتهم الذى ضاع سدى فى الانتظار . ولكن هل من مجيب ؟

والكاتب يهتم بالأمان الذى ينبغى أن يحسه المواطنون . ومن هنا كان تصويره لمشكلة الخوف عند الجماهير فى قصته «وذات مساء» . فمحمد أفندى كامل ربّ أسرة تعيش فى أمن وسلام مع زوجته نعيمه وبنتهما هالة وابنهما أيمن . وفى عصر يوم من الأيام - وقد أحس بالراحة والهدوء . والرغبة فى أن يشرب كوب شاى منعش من يد زوجته - إذا بكل شئ قد تبخر . بعد أن طرق الباب شرطىّ ! [15]

- خير يا شاويش . تفضل ..
- سيادتك مطلوب فى القسم ..
- أنا ؟
- أيوه .
- خير .
- هناك تعرف .

الزوجة

- والسبب يا شاويش .. طمنا يا خويا .. خيرا ؟
- يا ست والله العظيم ما أعرف .. هم قالوا لى هات لنا يحيى بدوى ١٧ شارع المعاون . شقة ٣ .. مضبوط ؟

واحد من الشقة المجاورة قال :

- يعنى أنت عاوز الأستاذ يحيى .. يحيى بدوى ؟
- بعينه .

صوت من أعلى مع صوت من أسفل .

- الأستاذ يحيى عزل من سبعة أشهر يا شاويش ..
- وأنا حتى اسمى محمد كامل عبد المقصود . هاتى له البطاقة يا نعيمه ..
- عجيبة .. عزل ؟ .. طيب وعنوانه الجديد ؟
- والله ما نعرف يا شاويش .
- حتى خذ البطاقة وتأكد بنفسك .

يتمعن فيها متشككا ..

- يعنى يحيى بدوى عزل بصحيح ؟

أصوات من فوق ومن تحت . ومن حوله :

- أيوه عزل من زمان ..
- وأنت بق لازم قريبه ..
- أنا ؟ .. والله أبدا ..
- ولا حتى شفناه ولا نعرفه .
- طيب .. حيث كده . ناخد اسمك ورقم بطاقتك . ومحل عملك ..
- والسبب يا شاويش ؟
- التعليمات يا ست .

بعد هذه الزيارة انقلبت الحال فى شقة محمد أفندى كامل . أصبح صوت الراديو مزعجًا . وتحطمت (عروسة) هالة . وسقط إبريق الشاى ، وتناثر رذاذ الماء المغلى فوق ساق نعيمة . ولقد أقنعنا الكاتب من خلال بنائه لقصته بمدى ما صارت إليه الجماهير من خوف إزاء السلطة والمجهول .

هذه مجرد نماذج للقضايا الملحة التى عالجها قصاصنا . والسؤال القائم الآن هو كيف عالج هذه القضايا ، وكيف استخدم العناصر الفنية المختلفة فى إخراج هذه القضايا بطريقة فنية ؟

لقد استخدم الكاتب فى بناء قصصه المنهج الدرامى . ذلك أن اقتناعنا بفكرته كان يتم عن طريق الفعل والقول . لقد أقنعنا بأفكاره عن طريق حشد كثير من المواقف التى تخدم الموقف الأساسى فى قصته . والذى نأخذه عليه هو كثرة الفعل والقول الجانبيين . فنحن نراه ـ أحيانا ـ وقد خرج بالشخصية الفاعلة أو المتكلمة إلى مواقف جديدة ومتشعبة . عن طريق العودة إلى الماضى . أو عن طريق التأمل والتخيل لما سوف تكون عليه هذه الشخصية فى المستقبل . مما أدى إلى تسطيح الفعل وتشعيبه فى بعض القصص . تسطيحا وتشعبا لم يخدم الفكرة الأساسية . ولقد خفف من هذا العيب الكيفية التى تعامل بها كاتبنا مع العناصر المختلفة للعمل القصصى . من زمن إلى مكان إلى شخصيته إلى اللغه والحوار . على نحو ما سوف نرى :

الزمن :

إن الزمن فى القصة القصيرة قصير لا يحتمل من الكاتب أن يتمدد بأفكاره وبشخصياته فى مساحة كبيرة منه . والقصة القصيرة أحوج ماتكون إلى التكثيف فى شتى عناصرها . وفى مقدمة هذه العناصر الزمن . فى مساحة زمنية وجيزة يمكن للكاتب الحاذق أن يقول لنا كل شئ . وأن يحدثنا عن أى شئ . وأن يفرغ لنا فكرته إفراغا يبتعد بها عن أى إجهاض . أو يبتعد بها عن التشتت والتسطيح والإطالة غير الموظفة .

يظهر هذا الاتجاه واضحا فى جميع قصصه فالزمن فى (على هامش الطريق)[١٦] لم يستغرق أكثر من رحلة بالأتوبيس فى داخل المدينة ، وفى «ذات مساء»[١٧] عبر الكاتب عن فكرته فى ساعة زمان من عصر أحد الأيام ، وفى (الطريق)[١٨] استغرق الزمن رحلة بسيارة أجرة ثم خطوات على الطريق . فى نهاية يوم . وفى (انتظار)[١٩] استغرق الزمن بضع ساعات إلى جوار (كشك) ناظر محطة (أتوبيس) من بداية ليلة ، وفى «الأساس»[٢٠] بضع ساعات فى ليلة من الليالى ، وفى (الدائرة)[٢١] انتهت القصة بانتهاء رحلة أتوبيس رقم ١٢٤ الذى شق طريقة من شبرا إلى الجيزة .

هذا هو شأن الزمن فى مجموعة (المصيدة) ، وهو شأنه فى مجموعة (المطاردون) . ففى «الغريب» استغرق الزمن عدة ساعات من عصر يوم ، وفى (أوراق الخريف) جرت حوادث القصة فى عصر يوم إلى المساء ، وفى (النور الأحمر) تحركنا مع القصة من الساعة الحادية عشرة صباحا وتوقفنا معها بانتهاء الحوادث قبل انصراف الموظفين فى الثانية مساء . وفى (الزيارة) استغرقت الحوادث صباح يوم . أما (المطاردون) فقد قدّمها الكاتب لنا فى ساعة من الزمان عصر أحد الأيام . وفى (رحلة) لم يتجاوز الزمن الذى عشناه مع القصة أكثر من الزمن الذى استغرقه القطار فى رحلة إلى المدينة .

لقد طبق الكاتب وحدة الزمن التى هى ضرورة أساسية فى كتابة القصة القصيرة . وهو يجمع فى اللحظة الزمانية الواحدة الماضى والحاضر والمستقبل عن طريق المونولوجات الداخلية التى أسهب فى استخدامها فى كل قصصه . فكثيرا ما كانت الشخصية تتوقف عن الحركة ، لنجدها وقد عادت لتفصح عن الكثير من المشاهد التى مرّت بها ، أو لتصور لنا ما تصبو إليه فى المستقبل ، أو قد تتوقف عن الحركة مع الآخرين ، لتطرح بعض التساؤلات التى تجيب عنها ، وتعلق عليها . وعلى الموقف الذى تمّر به هذه الشخصية .

والشئ الذى استرعى انتباهنا هو أن الكاتب ـ كما هو واضح مما تقدم ـ قد أدار حوادثه فى آخر النهار ، أوهو قد امتد بها إلى الساعات الأولى من الليل ، فى أغلب قصصه . لما هو السّر فى ذلك ؟

صحيح أن إطار الزمان مفتوح أمام الكاتب ، ولكن يبقى هذا السؤال قائما : لماذا كل هذا الإصرار على استخدام فترة زمنية بعينها فى معظم قصصه ؟

أعتقد أن كاتبنا الذى انفعل بمشكلات الحياة فى مجتمعه أراد أن يطرحها علينا فى هذه الفترة التى ينتهى إليها الإنسان بعد مشقة العمل اليومى . وبعد أن يكون قد مر بعدد من التجارب أملت عليه ـ بالضرورة ـ موقفا معينا . وعليه أن يسعف نفسه باتخاذ موقف عملى بازاء ما يعترى الإنسان المصرى من مشكلات فى حياته العملية ـ إن الشمس فى طريقها إلى المغيب . وعليه أن يتحرك . وعليه ألا يفقد الأمل ، فوراء كل مغيب شروق . ووراء كل شروق مغيب . ومن يحترم نفسه ، ويقدر ذاته عليه ألا يترك الفرصة تفلت من يده ، عليه أن يتحرك وأن يتخذ القرار المناسب فى اللحظة المناسبة . نقول ذلك لأن كاتبنا بعد أن يضع المشكلة بين يدى القارئ .ويلفها بجو من التشاؤم أبدى . لا يلبث أن يطلع علينا بنظرة من التفاؤل والانسجام مع الحياة . على الرغم مما فيها من سلبيات .

وقد يكون اختيار هذه الفترة ـ على وجه التحديد ـ راجعا إلى أنها الفترة التى

يخلو فيها الإنسان إلى نفسه . فيعيش فيها مشكلاته ، ومشكلات مجتمعه الذى ينتمى إليه . فهو وإن انفرد بنفسه عاد مرة أخرى إلى الالتحام مع هذا المجتمع . وكل انفراد لا يعقبه التدعام هو انفراد لا معنى له . أو هو انفراد قد يؤدى فى النهاية إلى سلوك سلبىّ . أو انسحابىّ . يصل بصاحبه فى النهاية إلى حالة مرضية .

الكاتب أراد أن يؤكد أنه لا عصر فى الزمان . العصر الذى هو بداية انحلال نهار وأفول يوم ينبغى ألا نعترف به ، ففى هذه الفترة تجسمت المشكلات وتجسدت . وأصبحت واقعا حياً يواجه صاحبه . وعليه أن يندمج معها . وأن يواجهها فى إيجابية وفتوة . حتى يصل إلى حلول لما يواجه من مشكلات

المكان :

قد يحافظ الكاتب على وحدة المكان فى القصة القصيرة . التى لا تستطيع فى إطارها الضيق أن تستوعب أماكن متعددة تجرى فيها الحوادث . وهو هنا يساعده المكان على تكثيف الموقف الذى يعالجه ، إلا أن الكاتب قد يلجأ ـ على الرغم من أن المكان واحد ـ إلى تحريك قصته فى أماكن متعددة عن طريق العودة إلى الماضى . لإجراء بعض المواقف التى مرّت بها الشخصية . وهذا يتيح للكاتب فرصة أن تمثل قصته فى شريط مرئى . حيث تتابع المواقف فى مختلف الأماكن التى يذهب إليها خيال الشخصية المتخيلة أو المتذكرة . فاذا بها تتنقل بنا إلى شتى الأماكن . وهى فى انتقالها من مكان إلى مكان تساعدنا على الاقتناع بالفكرة التى أرادها الكاتب أن يذكرنا بها . على اختلاف الأماكن وتباعدها .

هذا هو ما فعله زهير الشايب فى قصصه القصيرة . المكان واحد . والرحلة بنا متتابعة إلى الأماكن التى هدف من زيارتها إلى تصوير واقع الشخصية التى بين أيدينا من الداخل فى صورة حوار داخلى . أو من الخارج فى صورة تصرف عملى . أو بمتابعة ما يجرى أمامها من حركات وانفعالات وتصرفات .

وكاتبنا المنفعل بالحياة فى مصر . جعل حوادثه تجرى فى الشارع المصرى بمعناه الواسع . لقد أجرى حوادثه وعرضها من خلال وسائل المواصلات : الأتوبيس[٢٢] . سيارة أجرة[٢٣] . قطار[٢٤] . كما أجرى حوادث بعضها فى الطريق[٢٥] . وقد تكون الحوادث فى مقهى[٢٦] . وقد تكون فى مكان عمل[٢٧]

هذا هو الشارع المصرى الواسع : وسيلة مواصلات . مكان عمل . مقهى . الطريق . فلماذا هذا الإلحاح ؟ ولماذا هذه الأماكن ـ على وجه التحديد ـ لإجراء الحوادث ؟

إن زهير الشايب بوصفه كاتبا ملتزما بقضايا معاصريه . جعل همه الأول أن نتعرف على هذه القضايا فى أدمغة الكثرة من أبناء الشعب . هذه الكثرة ما كان لها أن تتعدد إلا فى ظل الشارع المصرى . بما فيه من نوعيات كثيرة . وشخصيات متعددة ومتفردة . وتناقضات . وتفاعلات . لقد استطاع من خلال شارعه الواسع أن يعرفنا هذه النماذج الإنسانية ، النماذج من حيث هى نماذج نقابلها فى كل يوم . لنكون معها فى تصرفاتها . أو نكون عليها . وهذا هو ما سوف نحاول الكشف عنه من خلال حديثنا عن الأنماط البشرية التى اختارها زهير الشايب . لتتحرك بالمواقف والحوادث فى قصصه

الشخصيات :

إن عالم الشخصيات عند زهير الشايب عالم متعدد . ولا غرابة فى ذلك ، لأن الشارع تصادفنا فيه كثرة متنوعة من الشخصيات .

ونحن عندما نمرّ بأى شارع لا يهمنا تعرف الشخصية بقدر ما يهمنا تعرف سلوكها ، أو لنقل إن هذا السلوك هو الكفيل بالكشف عن الشخصية . ومن هنا فإنه قدّم لنا الشخصيات فى صورة نمطية . فشخصية المحصل هى شخصية المحصل ، بغض النظر عن الموقف الذى تمرّ به . وشخصية الموظف أو السكرتير هى هى ، بصرف النظر عن الشخصية التى تتقمصها . وهذا إن دل على شئ فإنما يدل على قوة الملاحظة عند أديبنا ، وقدرته على تقديم صورة الشخصية التى تتطابق تطابقا تاما مع واقع هذه الشخصية فى الحياة . ويهمنا الآن أن نقدم بعض الملاحظات عن هذه الشخصيات فى عالم زهير الشايب القصصى .

لما كان المهم عند كاتبنا هو تقديم مثل هذه الصور الواقعية ، فإنه لم يلق بالا إلى الأسماء التى أشار بها إلى هذه الشخصيات ، أو إلى معانيها الموحية فى كثير من القصص ، اللهم إلا القليل النادر ، وفيه ـ على سبيل المثال ـ إطلاق اسم (صابر) على الموظف المتعب فى حياته ، والصابر على نوازل الدهر ومصائبه ، أو إطلاق اسم (مرزوق) على سكرتير المدير فى القصة نفسها ، فكأن هذا العمل يدر على البعض معايش وأرزاقا .

وترتب على ذلك أن بعض القصص لم يلتفت فيها الكاتب إلى الإشارة إليها بأسماء ، مثل قصة (انتظار)[٢٩] ، التى رمز إلى الشخصية الرئيسية فيها بالرمز (ب) . وهو إلى جانب هذه الشخصية الرئيسة قدّم لنا عينات مختلفة من البشر الذين يعانون فى حياتهم . رجل مسّن ، امرأة حامل ، أطفال أبرياء ، مسئول لا يعى من أمر نفسه شيئا . فعل ذلك لأن المهم عند كاتبنا هو إيصال فكرة معينة ، والإلحاح عليها .

وترتب على ذلك أيضا أن الشخصيات التى قدمت إلينا لم تكن بالشخصيات النامية أو المتطورة . هى شخصيات نمطية لا تطور فيها ، لأنها ثابتة على رأيها أو على تكوينها الفكرى والشعورى .

ومن هنا فإننا لم نلحظ تغيرا فى المواقف ، أو تطورا بالأحداث ، لأن المهم عند الكاتب هو تقديم مشهد من الحياة ، تاركا للقارئ أن يستنتج من المشهد ما يراه ، وأن يفسره بالطريقة التى تقنعه .

وليس معنى ذلك أن كاتبنا قد قدّم لنا من خلال هذه المشاهد رؤية كلية لقضية حيّة ، أو صالحة لكل زمان ومكان ، وهذا أدّى بصاحبنا إلى أن قدّم لنا قصصا عصرية فقدت حيويتها الآن ، وبعد مرور فترة قصيرة على كتابتها ، فما بالنا إذا تباعد بها الزمان .

اللغة والحوار .

نصل الآن إلى الحديث عن اللغة والحوار فى هذه القصص القصيرة . وسينصرف حديثنا إلى هذين الشقين معا ، ذلك أن الحوار فى هذه القصص متفشّ إلى حد كبير . حتى يمكننا أن نطلق عليها اسم (حواريات) ، على نحو ما فعل كاتبنا الكبير (نجيب محفوظ) فى مجموعته القصصية (تحت المظلة)

كان الحوار فى هذه القصص باللغة العامية المنتقاة ، ذلك أن المواقف وطبيعة الشخصيات أملت على الكاتب الانتقاء . بيد أن لنا بعض الملاحظات على هذا الحوار :

على الرغم من انصراف الحوار إلى العامية المفرطة ، نجد أن هذا الحوار تأرجح بين العامية والفصحى ، على نحو يصيب القارئ بشئ من القلقلة السماعية . على نحو ما نجد فى هذا الحوار :[٣٠]

ـ اخرسى يا امرأة .
ـ اسم النبى حارسك يا بيه . والنبى خفنا !
ـ والله العظيم . .
ـ أضرب لك قلمين . .
ـ انت يا أستاذ عيب تعمل عقلك بعقل امرأة .

فكلمة (امرأة) فى أول الحوار وآخره ناشز . ولا تتلاءم مع هذا الحوار الموغل فى العامية . وكان من الأفضل استخدام الكلمة العامية الصحيحة (مرة) . بخاصة وأن المجال مجال تدافع بالكلمات . أو مجال خصومة . يجعل الإنسان منطلقا على

سجينه . مستخدما الكلمات دون تزيين . بعد أن سمح لنفسه أن يسن هذا الطريق فى التفاهم .

لقد كان الكاتب حاذقا فى انتقاء الكلمات فى حواره ، انتقاء الكلمات التى تتلاءم مع الشخصية المتحدثة والمتحدث إليها . وقد كانت لذلك متغيرة بتغير الوقت . وسوف نختار موقف المحصل فى الحافلة من ركاب الدرجتين : الأولى والثانية . عندما يطالبهم بالتذاكر . إنه يعامل أصحاب الملابس الداكنة بطريقة مغايرة كل المغايرة للطريقة التى يعامل بها أصحاب الملابس الزاهية ركاب الدرجة الأولى . انظر إليه عندما يطلب التذاكر من ركاب الدرجة الأولى :[31]

ـ البيه . الهانم . الأستاذ . المازمازيل .

ـ خلاص .

ـ آسف .

أمّا إذا قال له أحد ركاب الدرجة الثانية :

ـ خلاص .

ـ فإنه يرد عليه سريعا :

ـ أشوف

وإذا قال له أحد ركاب الدرجة الأولى :

ـ اشتراك .

رد عليه بقوله :

ـ خلى يا أستاذ .

وتتغير الصورة مع أحد ركاب الدرجة الثانية :

ـ اشتراك .

يرد عليه مسرعا :

ـ اشتراك بالبق لا ، اللى معاه اشتراك أشوفه .

فإذا التفتنا إلى أسلوب الكاتب وطريقته فى التعامل مع الكلمات وجدنا أنه مرة يستخدم الكلمة الفصحى ويصر على استعمالها ولو كانت الكلمة غير شائعة . ومرة أخرى يستخدم كلمات موغلة فى العامية . على الرغم من وجود مرادفها الفصيح السيّار على الألسنة . إن من يستخدم مثل هذه الكلمات : النادل . لوح التذاكر المحصل . زجاجة مياه غازية . على سلك . فى قصصه يضبرنا أن يضمن قصصه مثل هذه الكلمات : الباصات . اللوريات . عربات الكارو . الموتور . يضبرنا مثل هذا الاستخدام لأن الكاتب ـ أى كاتب ـ له دور مهم فى الارتفاع بعاميتنا إلى المستوى الفصيح . وكثيرا ما شاعت كلمات فصيحة مهجورة بعد أن استخدمها المبدعون . وكثيرا ما ضاع الأصل الفصيح لكلمة بعد أن حرفها مبدع .

إننا أحوج ما نكون إلى هؤلاء الكتاب الذين يحافظون على المستوى الفصيح للكلمة خصوصا عندما يستخدمون الأسلوب الوصفى . أو على لسان شخصياتهم المتحدثة بأسلوب عاميّ . فالعامية لا تمانع فى استخدام كلمات فصيحة . خصوصا إذا كانت شائعة متداولة . من ذلك أن يكون التركيب عاميا وتشيع فيه كلمات فصيحة . وبذلك نقترب شيئا فشيئا من فصحانا . وتضيق الشقة بين مختلف الشخصيات المتحدثة فى العمل الأدبى . مما يتيح للمبدع أن يستخدم الإمكانات المختلفة للغة . متخلصين بذلك من الأساليب والكلمات التى سوف تدخلنا فى متاهات الإقليمية والوطنية المصطنعة فى كثير من أقاليمنا العربية .

---

٥ هوامش

(١) ولد فى سنة ١٩٣٥ وتوفى فى سنة ١٩٨٢ .

(٢) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٠ .

(٣) مكتبة الخانجى بالقاهرة .

(٤) لمارسيل كولب ، ١٩٧٢ .

(٥) لأندريه ريمون ، دار روزاليوسف ، القاهرة ١٩٧٤ .

(٦) لسارتر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٦.

(٧) دار الهلال ، القاهرة ١٩٧٤.

(٨) عدد خاص من مجلة الثقافة الأسبوعية ، القاهرة ١٩٧٤.

(٩) دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٩.

(١٠) مجموعة المصيدة ، ص ١٦٤ .

(١١) نفسه ص ١٥٤ ـ ١٥٥ .

(١٢) المطاردون ، انظر ص ١١٢ .

(١٣) المصيدة ـ انظر قصة «على هامش الطريق» .

(١٤) المصيدة ـ انظر ص ٣٣ لما بعدها .

(١٥) نفسه ، ص ١٨ ـ ١٩ .

(١٦) المصيدة .

(١٧) نفسه .

(١٨) نفسه .

(١٩) نفسه .

(٢٠) نفسه .

(٢١) نفسه .

(٢٢) انظر قصة «على هامش الطريق» ، و «الدائرة» ، من مجموعة «المصيدة» . والغريب من مجموعة «المطاردون» .

(٢٣) انظر قصة «الطريق» من مجموعة «المصيدة» .

(٢٤) انظر قصة «الرحلة» من مجموعة «المطاردون» .

(٢٥) انظر قصص : «الطريق» ، «انتظار» ، «المصيدة» من مجموعة المصيدة .

(٢٦) انظر «المصيدة» ، وانظر أيضا «أوراق الخريف» من مجموعة «المطاردون» .

(٢٧) انظر «المصيدة» و «النور الأحمر» من مجموعة «المطاردون» .

(٢٨) انظر قصة «النور الأحمر» من مجموعة «المطاردون» .

(٢٩) انظر المصيدة .

(٣٠) انظر قصة «الدائرة» من مجموعة المصيدة .

(٣١) انظر «الثابت وراء المتغير» من مجموعة المصيدة .



ضياء الشرقاوى

□ رمضان بسطاويسى

يعترف الباحث أن تجربة قراءة أعمال ضياء الشرقاوى كانت مضنية إلى حد كبير . فهى أعمال لاتمنح نفسها بسهولة لمن يتناولها . وإذا كان الباحث قد حاول اختبار فروضه من خلال نصوص الكاتب . لكى يتوصل إلى البناء العام الذى يتحكم فى جملة أعماله . فإن هذه الأعمال ـ ذاتها ـ لاتفصح عن عنصر مركزى واضح تدور حوله الأعمال الأدبية . ذلك لأن القاص يحاول محاولة مضنية فى التجريب . ويتعامل مع مفرداته الجمالية فى بحث قاس متصل عن شروط مختلفة لجمالية القصة القصيرة . وقد جعله هذا كله يخرج عن العادى والمألوف فى الأبنية الفنية . ولذلك كان على التناول النقدى أن يبتعد عن التقليدية فى التحليل والتوصيف . ولاتهدف هذه المحاولة التى نقدمها إلى شىء أكثر من استخدام بعض الإنجازات المعاصرة فى تحليل النص الأدبى . خصوصاً أن القاص الذى نتعامل معه . لايترك مجالا للإحالة إلى خارج النص . حتى ليبدو النص ـ فى بعض الأحيان ـ نصاً مقفلاً وهذه التجربة النقدية إجتهاد يعى أن النقد ـ مثله مثل كل العلوم الإنسانية ـ ليس فيه كلمة نهائية . ولاتزال مشكلات النص بلا حل نهائى . تساعد الناقد فى تقديم أبنية ـ ليست خاطئة ـ فى تحليل العمل الأدبى . ينفذ منها إلى كلية العمل ونظامه الداخلى ومايعطيه من دلالات .

ـ ١ ـ

لم يكن ضياء الشرقاوى (١٩٣٨ ـ ١٩٧٧) قصاصاً وروائياً فحسب . وإنما كان ـ إلى جانب ذلك ـ ناقداً ومحللاً للأعمال الفنية . وله رؤية نظرية خاصة عن الأعمال الفنية . لخصها فيا أسماه «المعمار الفنى» . وصاغها فى عدة دراسات تطبيقية على أعمال يوسف الشارونى (الزحام) ، وإدوار الخراط (ساعات الكبرياء) وجبر إبراهيم جبرا (السفينة) . وقد ترك ضياء الشرقاوى مجموعة من الرسائل الأدبية توضح تفكيره النظرى . وتتمثل أهمية هذه الأعمال ـ غير الإبداعية ـ فى توضيحها للعناصر الإيديولوجية فى فكر الكاتب الذى يقوم بتحليله، على أساس أنها توضح المستويات النظرية والتطبيقية من وعيه الجمالى . ويتمثل هذا الوعى الجمالى لضياء الشرقاوى فى عبارات من قبيل : «هناك فى العمل الفنى «شكل» وهو على المستوى الجمالى : وعى الفنان فى حالة عمل . ... وهناك مضمون هو الواقع الخارجى الموضوعى ، ... وتلاحم الإثنين وفعاليتهما يعطى مايسمى بالعمل الفنى. وكلاهما ـ الشكل والمضمون ـ مقابل فكرة الذات والموضوع الذى يعنى الواقع الخارجى ، وبذا يمكن رصد ، ومن ثم فصل ، فعاليات الشكل وفعاليات المضمون ، إذا أريد ذلك على المستوى الجمالى والفكرى»[١]

ويتمثل ـ كذلك ـ فى جملة الدراسات التى قدمها ضياء الشرقاوى عن الأعمال الأدبية . وتعكس هذه الدراسات محاولة جادة لدراسة الأعمال الأدبية من خلال دراسة المعمار الفنى على حد تعبير القاص . وتزداد أهمية هذه الدراسات عندما نقارنها بالدراسات التى كانت تصدر حينذاك . ليتضح تفوقها فى امتلاك ادوات التحليل والوصف . وإذا كان هناك كثير من الملاحظات حول منهج ضياء فى هذه الدراسات . فإن هذه الملاحظات ليست محل دراسة هنا . لأنها تستحق دراسة مستقلة تكشف عن أثر الوعى الجمالى فى صياغة العالم القصصى لضياء الشرقاوى . يضاف إلى ذلك أنها يمكن أن تكشف عن تأثيره فى كثير من كتّاب القصة القصيرة فى الواقع الثقافى الراهن . مثل محمد الراوى ونبيل عبد الحميد ومحمد قطب . وغيرهم من الكتاب الشبان الذين استمدوا كثيرا من قناعاتهم الجمالية والفكرية من مفردات تجربة ضياء الشرقاوى . ويتكشف العالم القصصى لضياء الشرقاوى . بما ينطوى عليه من إدراك متميز . من خلال ثلاث مجموعات قصصية هى :

١ ـ «رحلة فى قطار كل يوم» سنة ١٩٦٦
٢ ـ «سقوط رجل جاد» سنة ١٩٦٩
٣ ـ «بيت فى الريح» سنة ١٩٧٨

وروايتين هما :

١ ـ الحديقة سنة ١٩٧٦
٢ ـ الملح سنة ١٩٨٠

وتكشف رسائل ضياء الشرقاوى الأدبية عن مجموعة من الظواهر ؛ أولها : هذا القدر اللافت من التطابق بين همومه الشخصية وهمومه الجمالية ، مما يغرى بتفسير أعماله تفسيراً نفسياً ، خصوصاً عندما يتحدث عن علاقته بأبيه فى تساؤل دال من قبيل «هل يعود هذا إلى قسوة أبى ، يذكرنى بأب كافكا» . وثانية هذه الظواهر نظرته إلى القصة القصيرة ، على نحو مايتضح فى إحدى رسائله : «ولاتدرى لماذا أحب الحدث السرى ، إذا صح القول ، الحدث المدسوس ... الذى لايمكن الإمساك به مباشرة ، وإنما تحس به منتشراً بين ثنايا الموقف .. مؤثراً .. فاعلاً .. فإنى مازلت أعتقد أن الفن عمل من أعمال الذكاء وأن على الفنان أن يخفى أكثر مما يظهر وأن مايظهره يشير إلى مايخفيه بدلالة أكثر وأوضح مما لو أبان» . ويتصل ثالث هذه الظواهر بإتفاقه مع كافكا فى كثير من الرؤى .

ولكن فلنحذر الوقوع فى التسليم بأى شكل من أشكال التطابق بين هذه الرسائل وبين الأعمال الإبداعية لضياء الشرقاوى ومن الأفضل أن نتعامل مع هذه الرسائل ـ وكتاباته النقدية ـ باعتبارها عوامل مساعدة فحسب فى الكشف عن العالم المتميز لقصصه ، وإلا وقعنا فى فخ يجعل العمل الأدبى تعبيراً عن لاوعى الكاتب وتشخيصاً لبنائه النفسى . وقد نبه لوسيان جولدمان إلى ذلك بوصفه نهجاً خطراً من التعامل مع النص الأدبى . إن هذه الرسائل التى تمدنا بمعلومات كثيرة عن مقاصد الكاتب هى عامل مساعد فقط . لكنها ليست العامل الحاسم الذى يلجأ إليه الناقد فى تفسير النص الأدبى .

ـ ٢ ـ

والمحور الأساسى الذى تدور حوله المجموعات القصصية لضياء الشرقاوى هو البحث عن القيمة . ولكن البحث عن القيمة يتخذ أشكالاً متعددة . فهو فى المجموعة الأولى «رحلة فى قطار كل يوم» يتخذ شكل البحث عن قيم الذات ؛ وفى المجموعة الثانية «سقوط رجل جاد» يتخذ شكل البحث عن قيم العالم ؛ أما فى المجموعة الثالثة «بيت فى الريح» فهى تقدم رؤية كاملة لمعنى القيمة ودلالتها . هذا هو البناء العام الذى تتشكل فيه أعمال ضياء الشرقاوى . ولكن القيمة ـ فى هذه الأعمال ـ ليست أحادية البعد . إنها ذات بعد أنطولوجى فى المجموعة الأولى والثالثة . وذات بعد أخلاقى اجتماعى فى الثانية . والبحث عن القيمة ـ فى المجموعات الثلاث ـ بحث عن القيمة ، من منظور الفرد . فى مواجهة قيم العالم المتضادة مع قيم هذا الفرد . ويدور البحث عن هذه القيمة ـ فى قصص المجموعة الأولى ـ عبر مستويين غير متكافئين هما :

١ ـ القيمة من منظور الذات . على أساس أن الإنسان كون صغير مستقل بذاته ، له تاريخه الخاص . وقوانينه التى تتحكم فى اختياراته .. «فلم يكن ميشيل هذا سوى انسان حددت له حالته الصحية المنهارة فلسفته فى الحياة»[٢] ويمثل هذا المستوى الخط الأساسى فى المجموعة الأولى بنفس القدر الذى يفرض نفسه على غيرها ، وكأن هذه المجموعة تحدد سمات النموذج الجمالى وملامحه عند ضياء الشرقاوى ، فتمثل جماع همومه ورؤاه . وتطرح معظم النماذج والشخصيات الخائفة ، المترددة ، القلقة ، المتأملة التى تتجلى بشكل خلاق فى المجموعة الثالثة «بيت فى الريح» ، بعدأن اكتملت أدوات الكاتب .

٢ ـ القيمة من منظور الجماعة أو المجتمع بشكل عام ، ويحتل هذا المستوى مساحة محدودة نسبياً بالقياس إلى المساحة التى تحتلها القيمة من منظور الفرد فى مجمل أعمال ضياء الشرقاوى . ويتجلى هذا المستوى فى حرص الكاتب على التعرض لقيم الجماعة التى تتصل ـ فى علاقة مباشرة ، أو غير مباشرة ـ بقيم الذات الفردية ؛ وذلك لكى يكشف عن نقاط الاتفاق والتضاد بين قيم الفرد والجماعة . ولا تعنى الجماعة ـ فى هذا المستوى ـ الآخرين فحسب ، كما فى قصة «الذباب» و«تسلل» ، وإنما تعنى الموضوع بوصفه موضوعاً خارجياً ، كما تعنى العالم الذى يؤثر فى الفرد ويتفاعل معه ، وفق الجدل القائم بين القيم الخاصة بالذات والقيم الخاصة بالموضوع الخارجى . ولا يتجسد الموضوع الخارجى أو العالم ـ فى هذا المستوى ـ من حيث هو موضوع محايد محايث ، بل من حيث هو موضوع ضاغط ، يكشف عن مأزق الذات ـ فى سعيها وراء القيمة ـ بنفس القدر الذى يتجلى من منظور هذه الذات . ولذلك لا ترى عينا البطل (الذات) من الخارج (العالم والآخرين) سوى مايجسد مأزقها أو يعادله . وتصاحب رمزية الصياغة ـ فى كلا المستويين ـ تعبيرية متميزة ، تذكر بكافكا فى الحرص على تصوير الجانب القبيح «البشع» من الإنسان ، وفى دقة أسلوب التقنية ، مثلما نجسد إفادة من كافكا فى صياغة هذا الجو الكابوسى الذى يخيم على الأعمال الأدبية .

ويقترب عالم ضياء الشرقاوى من كافكا فى التجريد ، حيث لاتتعين اللحظة الراهنة للمكان ، ولاتتجسد الجزئية الواضحة للمكان ، بل يتجرد كل شىء لنصل إلى قاع الرمزية ، وتختفى ملامح البطل التقليدى وسماته لتحل محلها سمات مغايرة .

وبقدر مايشير ضياء الشرقاوى ـ فى رسائله وحواره مع الأصدقاء ـ إلى ولعه بكافكا يشير إلى الكتاب الذين تأثروا به . فلقد تحدث إلى نعيم عطية عن إعجابه بواحد من خلفاء كافكا المعاصرين وهو «دينوبوزاى»[٣] وكان يردد فى رسائله : «إن مانريده هو تطوير الفن القصصى فى القصة القصيرة والرواية تطويراً مشرفاً كى يلاحق الفن القصصى فى أوربا» (الرسالة الثالثة) . لكن هذا كلّه يدفعنا إلى التساؤل : هل نقل ضياء الشرقاوى إنجازات التقنية والرؤية من الغرب كاملة ؟ الواقع أن ضياء الشرقاوى رغم تأثره بكثير من أعلام الأدب العالمى تأثرا مباشراً ، يختلف عنهم فى كثير من النقاط . فأدب كافكا امتداد طبيعى للروح العدمية التى كانت تسود أوربا بعد صيحة نيتشه المشهورة : «ها هى سحب العدم تلوح على أفق أوربا» كما كان هذا الأدب يحمل أبعاد التمرد الأنطولوجى والميتافيزيقى .

وكان هيدجر قد قدم صياغة فلسفية للمشكلات التى تعترض الوجود الإنسانى بعد مآسى الحربين ، من حيث إحساس الفرد بعزلته ، ومن حيث شعوره بأنه ملقى ـ قدريا ـ إلى عالم لافكاك منه . والأمر مختلف عن ذلك عند ضياء الشرقاوى . وذلك لأن التيه الذى يدخل فيه الكائن ، هوتيه نفسى . والجانب الأنطولوجى من هذا التيه جزء ـ فحسب ـ من بحث الشخصية عن قيمها فى كتابات ضياء الشرقاوى . وليس الجانب الأساسى فيها كما نجد عند كافكا . إن (ك) الذى لايشعر إلا بالعبث وسخافة الحياة . وهو ينتقل من يد إلى أخرى مكفراً عن جريمة (هى الخطيئة الأولى التى تعتبر ركناً أساسيا فى الفكر الأوربى المعاصر) لم يرتكبها أو يعلم شيئا عنها ، إلى أن يتحول إلى صرصار يعيش ويتناسل . لكنه مفعم بالخوف من هذا الكون الذى يحمل قدراً هائلاً من الأسى والعذاب والوحشية . التيه ـ هنا ـ تيه كونى أوسع بكثير مما نجده فى كتابات ضياء الشرقاوى . فالكاتب العربى ينطلق من دوافع مختلفة ويحركه مأزق مغاير فى نهاية الأمر . ورغم السمات المشتركة فى التقنية وبعض جوانب الرؤية . فإن ضياء الشرقاوى مشدود إلى عالم الصوفية والرمزية وعالم الأسرار والشفافية . والقيم العظيمة التى يتوقف عندها فى قصة الحديقة (التى يكملها فى رواية من ثلاثة أجزاء) سوف نتعرض لها بالتفصيل ، لأنها ستوضح كثيراً من أبعاد الرؤية . وتتمثل أهمية ضياء الشرقاوى الكاتب فى محاولته تخطى الأشكال السائدة فى تقنية الكتابة . وارتباط هذا التخطى بفهم فلسفى عميق للإنسان الفرد الذى تتمحور حوله الكتابة . والمكان ـ لديه ـ ليس أثيرا ثابتاً . مثلما نجد عند نجيب محفوظ . إذ الأثير لديه هو الزمن . ذلك الزمن الذى ينتقل الكاتب بين وحداته الثلاث . وصوره المختلفة . من زمن نفسى «العراء» . إلى زمن واقعى «سقوط رجل جاد» . إلى زمن خيالى . ويمزج ـ فى استخدامه له ـ بين الماضى والحاضر والمستقبل وقد تطل بعض الأحداث المحلية والعالمية . ولكن الكاتب لايقصدها لذاتها كما يفعل الكتّاب الواقعيون . وإنما يستخدمها خلفية لبعض مواقف أبطاله التى تختبر قيمها .

فى مجموعته الأولى تسع قصص هى : «رجال فى العاصفة» . و«رحلة فى قطار كل يوم» . و«الجمهورية» . و «التسلل» و«الذباب» . و«المصنع» . و«أعمال الأرض» ، و«مولد رجل» . و«السلاح» . وتظهر ـ فى قصص هذه المجموعة ـ قدرة الكاتب على تصوير الجزئيات المرهفة المحيطة بالشخصية . وهو

لايتحدث عن الشخصية من خلال المدخل التقليدى . كأن يتحدث عن التاريخ الشخصى لها ، وإنما ينقل ملامحها النفسية الدقيقة . وينسى تماماً ملامحها البيولوجية فيا عدا تلك التى تؤثر فى سير الأعمال . ويدعم الملامح النفسية بملاحظته العميقة اللاقطة لما حول الشخصية من صور وأمكنة وأشخاص . لذلك يصف بطل قصته «رجال فى العاصفة» صورة أمه قائلا : «صورة لامرأة فى الثلاثين من عمرها معلقة فى غرفتى الخاصة . فى عينيها ابتهاج غريب . تلمعان . وكنت أحسب أن هاتين العينين ستفقدان بريقها بعد فترة ما وخاصة أن عمر الصورة قد جاوز خمسة وعشرين عاما ... وتقاطيع وجهها دقيقة دقة أغرب من لمعان عينيها فى نظرى . حتى ضفيرتيها الصغيرتين المنسدلتين من فوق كتفيها على صدرها» .

وفى قصة «تسلل» يصف البحر وماحوله بوصفه وسيلة لتصوير الأبعاد النفسية للبطل فيقول : «حينما انفجر البحر من ناحية الشرق عن الشمس تحيطها هالة وردية كان هواء الفجر رطباً والشاطىء مترامياً فى إعياء عند أقدام الأموج المنحدرة لم يكن هناك أحد . خلعت ملابسى وارتديت مايوهاً وتسللت خارجا ورأى طفل على السلم فحملق فى لحظة ثم ضحك . بعد لحظات قليلة ارتعشت وتقدمت إلى البحر» . ويستخدم ضياء الشرقاوى الوصف . فى المستويات المختلفة للراوى ونواجه أحيانا الراوى الموضوعى . ونواجه ـ فى أحيان أخرى ـ الراوى المتكلم بضمير الغائب . كما نواجه الراوى بضمير المتكلم والمتحاور مع الآخرين . لكن ضياء الشرقاوى يهتم ـ فى المجموعة الأولى بوجه خاص ـ بالراوى الذى يتحدث بضمير المتكلم . ويلجأ فى المجموعة الثانية إلى الراوى المحايد . ويعود إلى الراوى الذى يتدخل فى أعماق الشخصية . ويتحدث من الداخل والخارج فى المجموعة الثالثة . وترصد المجموعة الأولى جانباً مهماً من رؤية الإنسان عند ضياء الشرقاوى . بما فيها من التعميم الذى هو من سمات الرؤية الفلسفية . فالبطل ـ فى قصة «التسلل» ـ يتوقف عند الحرب الكورية . ويبدى قلقه واستياءه من عدد القتلى الذين ماتوا من جراء هذه الحرب ! ! وفى هذا القلق تتمثل المفارقة . أعنى المفارقة التى يقودنا اليها كاتب يرصد حساسيته المرهفة لسماع أنباء القتلى فى الحروب الدولية . دون أن يلتفت إلى مقدار التخلف الذى يعيش فيه فى واقعه الخاص أو حروبه . مع أنه يتنفس هواء هذا الواقع . ولقد أحس ضياء بهذا التناقض الذى يفضى إلى المفارقة . وأوضحه فى رسائله . ولكن هذا التناقض يتضح أكثر حينما نضع ضياء الشرقاوى فى مكانه الحقيقى من تاريخ الأدب . مع الكتّاب الذين نشروا وكتبوا معه . فنجد تباينا فى الاهتمام العام لديهم . حيث اهتم الكثيرون برصد متغيرات الواقع الاجتماعى والاقتصادى . والتفتوا إلى التعبير عن هموم فئات جديدة . أما ضياء فكان أمينا مع نفسه فى التعبير عن هموم إنسانية خالصة . عامة ، مجردة .

ولذلك لايقدم التحليل الطبقى لشخصياته أو يزخر . فيما يتصل بفهم الشخصيات . إنها شخصيات تنتمى ـ فى الغالب ـ إلى الطبقة المتوسطة . ولكن همومها ليست الهموم التى نألفها . فهى هموم تقربنا من أبطال كافكا دون أن تقودنا إلى التنقيب التاريخى فى الواقع .

لقد كان ضياء الشرقاوى يرى أن التاريخى ضئيل الأهمية اذا ماقورن بالحضارى بل يولى ـ على المستوى النظرى ـ أهمية كبيرة للحضارى على حساب التاريخى فيقول فى إحدى دراساته التطبيقية : «إن العنصر الحضارى يتضمن العنصر التاريخى . ويعلو على (آنيته) . إذ يعتبر هذا العنصر الأخير (التاريخى) امتداداً له . وهو امتداد نسبى إحتمالى . مما يفسر اضطراب وعى الفنان إزاء واقع خارجى موضوعى . وهو تعارض أو تقابل الحضارى أمام التاريخى . [من دراسة المعمار الفنى] (! !) ولايتسع المجال ـ هنا ـ لمناقشة هذا الرأى . وجل ماأهدف إليه هو أن أرصد من نصوصه مايساعدنى على تحليل رؤيته وأبعادها . محاولاً تعليل تبنيه لهذه الرؤية والهموم التى قادته إلى الولع بالبحث عن نظيرها فى الآداب الأخرى . إن هذا الولع يفسر مانراه كثيرا فى أعماله من إحالات : إلى اسم روائى عالمى . أو فيلسوف . أو متصوف . كالنفرى والدينورى . وأندريه جيد . و اندرش . وبول

بورجيه ، وبلزاك وأودن ، والكسندر بلوك ، بل يصل الأمر إلى حد استخدام شخصية كاتب غربى ـ هى شخصية ميشيل لأندريه جيد ـ فى توضيح بطل قصة ، كما حدث فى «رجال فى العاصفة» . يضاف إلى ذلك كثير من الجمل والأشعار المتضمنة فى الأعمال . وإذا عدنا إلى المجموعة الأولى فسوف نلتقى فى قصة «رجال فى العاصفة» بميشيل . ولم يكن ميشيل سوى إنسان حددت فلسفته حالته الصحية ، إذ يربط بين الروح الانهزامية التى تحتويه والحياة المنهارة التى يعيشها نتيجة لحالته الصحية . السيئة . وفى هذه القصة يبرز التقابل بين قيم الذات الفردية وقيم الجماعة ، ويحاول البطل أن يبرر عجزه عن الالتحام بالثوار الذين يقاومون قوات الاستعمار الإنجليزى بكلمات فخيمة عن الثورة ، استعارها من قراءاته ، وينتقد زملاءه الذين يحاربون الاستعمار ، لأنهم فارغون من القيم ، أما هو فهو رجل أخلاق ، فيما يصر . كل الفارق بينه وبين أندريه جيد أن الثانى نقل مرضه إلى زوجته فماتت من جراء ذلك . ولماذا لانقول إنه ليس سوى ظل شاحب لبطل أندريه جيد ؟

وتشير فكرة الضرورة والحرية ـ فى هذه القصة ـ إلى تأثر ضياء بالفكر الوجودى بشكل عام ، خصوصا فى نظره إلى الحرية . ولايقتصر تأثر القاص بالفكر الوجودى على هذه القصة فحسب ، بل نستطيع أن نلمح هذا التأثير فى قصتى «الذباب» و«تسلل» إذ تذكرنا قصته الأولى . «بمرسول» بطل ألبيركامى فى «الغريب» ، و«بروكنتان» بطلْ سارتر فى روايته «الغثيان» ، حيث نجد القسمات والملامح الإنسانية نفسها ، والضيق والملل والتوتر وكراهية الآخرين دونما سبب منطقى معقول .

ولايتوقف الأمر عند حد التأثر بالمقولات والرؤى ، بل يتجاوزه إلى استخدام الإنجازات التقنية للتعبير عن هذه الملامح الوجودية ، وهى الملامح التى تشكل البُعد الأنطولوجى للقيمة لدى ضياء الشرقاوى . ولذلك يبدو التعارض بين الذات الفردية والجماعة ـ فى قصة «الذباب» ، فضلا عن محاولة التآلف مع الصديقة فى «التسلل» ـ وكأنه ناتج عن غياب القيمة فى عالم يخلو منها .

أما قصة «رحلة فى قطار كل يوم» التى تحمل اسم المجموعة فهى قصة رمزية واضحة المعالم . فالقطار هو الحياة اليومية التى تستوعب البشر فى همومهم . والبطل ـ المتوحد كالنبى هو الوحيد القادر على أن ينظر إلى أبعد مما يراه البشر . حينما ينظر من كوة القطار إلى الخارج . على حين يتحدد موقف البشر فى اتهامه . شأنه فى ذلك شأن أى نبى يأخذ بأيدى البشر إلى رؤية أوسع وأعمق من عالمهم الضيق الذى يعيشونه . إلى قيمة أنبل . فنواجه التضاد الواضح بين قيم النبى التى تدعو إلى تغيير البشر وقيم الناس الثابتة المتحجرة . وحرية النبى ـ هنا ـ محاصرة تماماً بضيق الناس بدعواه . وينتهى الأمر نهاية تتسم بالنبل والجلال . تماماً كنهاية سقراط الذى يتقدم إلى الموت دون خوف . برغم أنه معلم مدينته ونبيها .

ويعمد الكاتب إلى إضفاء هالة أسطورية على بطله حينما يستعين بطقس من طقوس الموت . ويتلخص فى أن يطلب منهم أن يضعوا تحت لسانه قطعة ذهبية . كى يرشو بها النوتى الذى سيعبر به نهر الأساطير إلى الجحيم . «ولكن لم أستطع .. ... وأردت أن أفهم القضية بدقة ولكن تبين لى أن الوقت ليس طويلا ... القطعة الذهبية ياسادتى ... القطعة الذهبية . لا تنسوها .. ضعوها تحت لسانى» . وهى نهاية تؤكد على الموت الذى ولع القاص بالإشارة إليه فى كثير من قصصه .

والموت ـ هنا ـ مضاد للحياة بالمعنى الوجودى . فالوجود الإنسانى من وجهة نظر الفلسفة الوجودية هو وجود ـ من أجل ـ الموت . ولذلك تكتسب الحياة والوجود معنى اللا معقول والعبثية . ولكن ضياء الشرقاوى يضيف إضافة إلى هذا المعنى الذى ينتمى إلى مارتن هيدجر . إن الموت يحد إمكانية الحرية أيضا . لأنه لامعنى للحرية مادام قد حكم علينا بالموت . فالحرية مع الموت «مرعبة» على حد تعبير ـ «أريك فروم» .

ونلتق بالموت فى قصة «الجمهورية» حيث يذهب العجوز لدفن ابنه . ثم ينضم بعد إتمام دفنه إلى الجمهوريين للثأر لولده . وعندئذ يختلف الفعل من حيث القيمة . فالعجوز ينتمى إلى مجرد الثأر بينما يسعى الجمهوريون إلى قيم أخرى أكثر رفعة ونبالة ورغم التقائهما فى نقطة واحدة حول الفعل الواحد . ولكن يأتى مقتل الابن الآخر للعجوز ليشكل منعطفاً حاسماً فى قيمه . فيتطهر العجوز من رغبته الضيقة فى الثأر لابنه . وينطلق مقاتلا من أجل الجمهورية . وقد ذابت أحقاده . وفى هذه القصة اشارة لتجاوز التضاد بين قيم الفرد وقيم الجماعة .

هذه هى بعض الملامح العامة لأدب ضياء الشرقاوى كما تظهر فى المجموعة الأولى . وتظهر ـ فيها ـ رؤيته الفلسفية للعالم . والفرد . منطوية على قدر كبير من التعميم والتجريد . وتشير هذه الرؤية إلى أن اختلاف ضياء الشرقاوى عن بقية كتاب جيله من معاصريه هو اختلاف فى الهموم والمنحى والنظر إلى العالم .

ـ ٣ ـ

ونلتق ـ فى المجموعة الثانية ـ برؤية مختلفة إلى حدما عن المجموعة الأولى فى هذه المجموعة ـ «سقوط رجل جاد» ـ يطل الواقع الاجتماعى ببعض ملامحه . ويختنى البطل الواحد فى القصة ليحل محله أكثر من بطل . ويتوزع اهتمام الكاتب بنفس القدر على كل شخوصه . وفى قصة «سقوط رجل جاد» نفسها . ثلاث شخصيات رئيسية يتنقل بينها الكاتب ببراعة . لينقل ملامحها ويصوغ الحدث الرئيسى للقصة . ونواجه الرجل المثقف الذى يخطب فتاة قروية . والأم التى تنزعج من طيش ابنها وعراكها مع ابن خالها . والفتاة التى تنزعج من جهامة المثقف وتحاول أن تنقله إلى عالمها المرح ولايشعر القارىء بأى تحيز من القاص لشخصية على أخرى .

وتتطور اللغة فى المجموعة الثانية من المجرد إلى الحسى . وبينما كانت اللغة ـ فى المجموعة الأولى ـ تعتمد على الرمزية . والتجريد . والاحالة الدالة على شخصيات محدودة فى الأدب العالمى . نواجه اللغة الحسية فى المجموعة الثانية . ويعتمد البناء الفنى على التركيب والتعقيد ، وتختنى الملامح الواحدة للصوت الواحد .

ويقترب القاص من الهموم الإنسانية العامة المرتبطة بقدر الإنسان ووجوده : من أين . وإلى أين ؟ ويهتم الكاتب بالوقوف عند الأفعال الإنسانية ذات الدلالة الأخلاقية . فيتناول الخيانة . والغدر . والقتل . والسقوط . ورغم حرص الكاتب على تصوير الواقع الاجتماعى ببعض ملامحه ـ فى هذه المجموعة القصصية . فإنه يستغله بوصفه مهادا لمناقشة القيم الأخلاقية . وذلك مانجده فى الحديث عن البطل فى قصة «رحلة أبى الطويلة إلى المدينة» :

«فليست المسألة أن أباه عنده فدانان وأبى لايملك قيراطاً واحداً . لهذا فهو يرفض أن يتركنى أعلق بنطلونى مع بنطلونه فى الشماعة . فاضطر لأن أضعه على مسند الكرسى . ويأمرنى أن أنظف الغرفة وأغسل الأطباق والأكواب واذا ذاكر على الطبلية . فعلى أن آخذ كتبى وأذاكر أمام الغرفة على السطح حتى يأكل الظلام كل الكلمات» .

ويضاف المعنى الأخلاقى إلى جانب البعد الأنطولوجى فى رؤية الكاتب للقيمة . وهو مانلمحه فى قصة «الحارس والضحية» . حيث عبد السلام حارس المكنة . يحرس إبراهيم وهو يروى الغيط إلى أن ينتهى العمدة من عبثه بزوجة الأخير . ولكن الحارس تخامره الظنون مخافة أن يعبث العمدة بزوجته هو . فيهرول إلى بيته ليجد ـ زوجته نائمة . وعندما يعود إلى موضعه يجد إبراهيم قد ذهب هو أيضا ليبحث عن امرأته . فى هذه القصة نرى اهتمام ضياء الشرقاوى بالحدث الرئيسى . والحدث الخنى الذى يتستر وراءه . ويضيف إلى هذا التركيب ـ فى بناء القصة ـ بعداً جديدا إليها .

وفى قصة «الغريم» يساوم الصديق صديقه أن يترك له المرأة التى يحبها . فيرفض . فيتركه فى عرض البحر . ويركب قاربه . ويبتعد عنه حتى يصل إلى الشاطىء . وقد ألقى بملابسه فى الماء اعتقاداً فى وفاته . لكنه يفاجأ به منتظرا على الشاطىء . وقد تكون مثل هذه النهاية مجافية للمنطق لكنها تنطوى على معنى التطهير الأخلاقى ولعل الحدث نفسه يتم على مستوى اللاوعى فحسب . يؤكد ذلك أننا نلتقى فى الأعمال الأخرى لضياء الشرقاوى بتراكيب معقدة للفعل الخنى والظاهر . وتخلق تجليات الأشخاص مستويات لإقامة بناء متراكب يستوعب تعدد الرؤى لمعنى القيمة عنده .

وقصة الحديقة وهى أنضج قصص المجموعة الثانية . تبدو وكأنها كائن غريب . وهى تتناول موضوع مواجهة الأب للأرض التى يحاول أن يستصلحها . وقد جعل ضياء الشرقاوى هذه القصة جزءاً من ثلاثة أجزاء لرواية تحمل نفس الاسم . وتشى القصة بتأثرها بالروائى العالمى جون شتاينبك والأجزاء الثلاثة تعبر عن ثلاثة أجيال يظهرون تحت عناوين متعددة أولها «الحديقة» .

وفى الجزء الأول يتم التركيز على صراع الجد مع الأرض . يساعده أبناؤه الذين سقطوا شهداء العمل المقدس . من أجل أن تعود الأرض إلى خضرتها وفى الجزء الثانى ـ «الصوت» ـ يقف الجيل الثانى أمام الحلم الجميل والمخيف معاً . يحمل هموماً جديدة وسمات مختلفة . ويعيش صراعه الخاص الذى لايقل شراسة عن صراع الجد مع الأرض العنيدة الصلدة . التى تكلست من كثرة الملح . وتحمل الحديقة تاريخ الأسرة بوصفها سجلا حافلا بالتضحيات . من الساقية التى مات فيها ابن الشيخ المسن . إلى القبر والحية التى تأكل بيض الحمام . وليست «الحديقة» ـ هنا ـ رمزاً لصراع الانسان مع الطبيعة . بل هى مجرد أرضية للحدث الرئيسى الذى تركز الرواية عليه بين الفتاة وخطيبها . وهو صراع يكسف عن الأعماق النفسية لكليهما . وتلك هى المنطقة الأثيرة لدى ضياء الشرقاوى . فهو ينتهز الفرصة ـ دائما ـ للتعبير عن أعماق شخصياته . وتصوير مشاعر الخوف والرعب. فى الجزء الثالث ـ الذى يحمل عنوان «عيون الغابة» ـ يتزوج الحفيد الذى يمثل الجيل الثالث . وتخبره احدى العرافات أن الأرض لن تثمر إلا بعد ثلاثة أصياف أخرى . «وبعد أن يرويها دم برىء دافىء وتتشربه هذه الأشجار» .

ويعتقد الرجل أن هذا الدم هو ولده . فيحاول أن يبعده عن المصير الذى ينتظره ويهاجم الحديقة أناس غرباء . وذئب .

لايتمكن منه . ويسافر الرجل إلى المدينة . ليشترى أشجار التفاح . ويعود لينام فى العراء انتظاراً للذئب . الذى يأتيه فجأة . ويصيبه فى يده . ويصر الرجل على المقاومة فى ملحمة نضال وصراع من أجل البقاء . لكن تتحقق النبوءة فى النهاية ويموت الرجل . وتشرب الأرض دمه الدافىء البرىء . وهذا الجزء هو أهم ما فى الرواية من ناحية النسج والبناء . فهو يصوّر الحدث فى أكثر من مكان فى وقت واحد . ويقيم البناء على عدة مستويات من الزمن . ويتضح الجو الأسطورى ـ شيئاً فشيئاً ـ فى شاعرية وخيال ..

وتكمن أهمية إنجاز ضياء الشرقاوى الأدبى فى تحطيمه لوحدة الخط الدرامى والشخصية فى القصة والرواية . على نحو ما نجد فى قصة «سقوط رجل جاد» . حيث نواجه أكثر من شخصية وأزمنة متباينة . ويختلف الزمن التطورى العام فى هذه الرواية فى الجزء الأول عنه فى الجزء الثالث . حيث يدور تفكير الشخصيات ـ الزوج . الزوجة . الأبن ـ فى الأزمة المختلفة . عبر أزمنة الماضى والحاضر والمستقبل . ويعتمد السرد ـ والسرد فى قصص هذه المجموعة دائرى ـ على النمو والالتفاف حول الشخصيات والحدث الرئيسى فى بطء شديد ليعود السرد إلى نفس البداية . ويتعانق السرد مع الحوار فى كشف العالم الداخلى للشخصية التى يهتم بها ضياء الشرقاوى .

ويمكن أن نحدد سمات عامة لهذه المرحلة فى أدب ضياء الشرقاوى :

أولها : تزايد وعى الكاتب بوحدة أجزاء العمل الفنى ، إذ لا نبدأ مع الشخصية الرئيسة من بداية العمل إلى نهايته . كما نجد فى قصص «رجال فى العاصفة» . و«مولد رجل» . و«المصنع» . وإنما ينتقل بين أجزاء العمل الأساسية وشخوصه . ليصبح الرابط هو الحدث الرئيسى كما فى

قصة «سقوط رجل جاد».

وثانيها : استخدام الكاتب ـ فى هذه المجموعة ـ للأزمنة المختلفة فى بناء شخصياته وكشف عالمها الداخلى . وهو ما يتضح أكثر فى روايته اللاحقة «الملح» ومجموعته الثالثة «بيت فى الريح».

وثالثها : التوظيف الجمالى للأسطورة . على نحو ما يظهر فى الجزء الثالث من رواية «الحديقة» . حيث تتحقق نبوءة العرافة.

رابعها : أن الرواية «الحديقة» تطرح تطور رؤية ضياء الشرقاوى الجمالية . وانتقالها من التركيز المجرد على الفكرة ذات الدلالة الفلسفية إلى الاعتماد على التشكيل الجمالى فى بناء الرؤية.

ـ ٤ ـ

فى المجموعة الثالثة «بيت فى الريح» . نواجه عالم ضياء الشرقاوى وقد اكتملت أدواته . وتحددت رؤيته الفكرية . واتجهت لغته إلى الحسية . وبدأت عناصر اللون والحركة والصوت تصبح أدوات أساسية فى يد الكاتب لتشكيل عالمه . وأصبحت اللغة ـ علاقة وبناء وتركيبا ـ هى شغل الكاتب الشاغل . فهو فى هذه المجموعة ـ بيت فى الريح ـ يستخدم الجملة الفعلية طوال المجموعة . أعنى يستخدم فعلين فيها . وهما الفعل الماضى . الذى يضيف إليه بعد الاستمرار . أى الماضى المستمر . والفعل المضارع الذى يدل على آنية اللحظة . دون استدعاء للذاكرة . ويتوزع ما يستدعى فى وعى القاص أو الشخصيه بين الحضور والغياب . كأنه أضواء تلمع وتختفى.

والتضاد بين الظاهر والخفى . هو التيمة العامة التى بنى على أساسها المجموعة كلها . ففى قصة «رجال منتصف الليل» نواجه ثلاثة رجال . لهم حضور وغياب متفاوت . وسرعان ما ندرك أن الثلاثة رجل واحد . يتجلى فى مراحل زمنية مختلفة . وفى حالات نفسية متباينة . وفى قصة «بيت فى الريح» نواجه شخصية واحدة . تتبدى فى صورة «الأنا ـ والآخر». ونسمع :

«أعود بك حينما تقرر أنت ذلك . لذا تخفى عنى بطبعك الكتوم خوفك أو حتى رغبتك فى الخوف أو شروعك فى الخوف . فتحس أنت . أو تحس زوجتك الصغيرة . أو تحس أنت وزوجتك الصغيرة معا بأننى سأفعل ما أشاء فعله . أو أننى يمكننى أن أتركك ذات مرة فى المقهى ولا أعود بك إليها . أو أتركك فى عرض الطريق . أو فى حديقة من الحدائق . أو أمام البحر أو حتى خلف المستشفى العام خارج البلد حيث يلقى اللقطاء والجثث..».

وتختفى الحكاية التقليدية من المجموعة . وتتضح السمة الرئيسية للغوص فى دواخل شخوصه . ولا يقف القاص عند الإحساس الواحد داخل الشخصية . بل يتجاوزه إلى الاحتمالات الممكنة لكافة الأحاسيس الداخلية . فنسمع :

«خوفك أو حتى رغبتك فى الخوف أو شروعك فى الخوف». هذا التمييز الدقيق المرهف . نلمحه فى كافة المواقف التى يحللها القاص . فى بقية قصص المجموعة . وفى قصة «التحولات» . نواجه امرأة تتخيل . بل توقن أن حبيبها قد جاء . لكننا نفطن ـ فى النهاية ـ إلى أننا نهيم فى عالمها الداخلى . ذلك الذى لايعرف الحدود القاطعة لعالمنا الواقعى.

وفى قصة «علاقات الداخل» يصبح الرجل شخصين . وهكذا يلفتنا ـ فى كل قصص المجموعة ـ الجدل بين الظاهر والخفى . وبين الحقيقى وغير الحقيقى . ولذلك يركز القص على الحدث الرمزى الدال . الذى يتجاوز اللحظة الزمنية الضيقة ليعبر عن رؤية عامة . ترتبط بقدر الوجود الإنسانى.

ولكن العمل الأدبى الذى يستحق وقفة خاصة عنده . فى هذه المجموعة . هو «مأساة العصر الجميل» وتركز بؤرة الصراع ـ فى هذه القصة حول المرأة ـ الأسطورة ، التى لا يمكن أن نتأكد من وجودها أو حضورها الفعلى . وهى تأخذ صورة مختلفة عند كل من الرجل والمرأة اللذين يشكلان شخصيتى العمل الرئيسية .

فهى تتجلى ـ عند المرأة ـ فى صورة المرأة الجميلة التى تشبه الفرس الجميل . وتتجلى ـ عند الرجل ـ فى صورة المرأة الكسيحة العمياء . والصماء . والبكماء.

والصورتان رؤيتان مختلفتان لشىء واحد هو المرأة الأسطورة . وكما يتصور كل إنسان إلهه الخاص . وفق أمنياته الخاصة . يتصور الرجل والمرأة موضوعها كما يود كلاهما أن يراه ولذلك تنطوى «مأساة العصر الجميل» على رحلة ذات أبعاد تجريدية . تحاول الفرار من المطاردة الأزلية التى نعيش فيها ونسميها الحياة . ويظن الانسان أن لها وجوداً خارجياً بينما هى قابعة فى ذاته . إن الإنسان يطارد نفسه بحثاً عن القيمة . ومن أجلها . ويخترع لها أسماء ويخلق لها آلهة . ولكن ما يخترعه ويخلقه كعوده ـ فى النهاية ـ إلى نفسه . ونحن نسقط هذه المعانى والقيم على آلهتنا . فى عصرنا الحالى ـ الذى كثرت فيه الآلهة دون أن ندرى ـ فلا ندرى أننا نسلب أنفسنا ـ بذلك ـ حقها الوحيد فى الحياة . بدل انتظار عطاء الآلهة التى أعطيناها كل ما نملك . هذه هى الرؤية العامة التى تدور حولها هذه القصة الطويلة.

وتتكون القصة من ثلاثة أجزاء : «على هامش العصر الجميل» . و«فصل فى الجحيم» و«أفراح الجسد» . ونتعرف فى الجزء الأول ـ على مفردات العالم الأساسية . وهى رجل . وامرأة . وسرير . وجردل للفضلات . ويظهر الإنسان وكأنه لا يفعل شيئاً سوى ممارسة إخراج الفضلات والقاذورات . ويتجسد الزمن فى الفعل المضارع . ليصبح الزمن الآنى المفرغ من كل أبعاد التاريخ . فكل ما يؤرق الرجل والمرأة يرتبط بما وراء الباب . حيث توجد المرأة الأسطورة . أما الجزء الثانى . فتتخيل فيه المرأة حضور المرأة الاسطورة . والرجل غائب فى نومه . وتحدث المواجهة بين المرأتين فى عالم يخلو من كل شىء سواهما . فتعطى المرأة كل خيالاتها عن نفسها إلى المرأة الأسطورة . فتبدو جميلة ورائعة . أما الجزء الثالث «أفراح الجسد» . فيمثل محاولة الخروج من رتابة الحياة . واختيار المعرفة الإنسانية عن طريق الفعل الذى يتجه إلى المشاركة مع الآخر . ويأخذ الجنس بعداً أسطورياً للتواصل الإنسانى . فيرمز إلى الخروج من ربقة قدر لافكاك منه.

والمرأة الأسطورة ـ هنا ـ امتداد لمعنى الخفى والظاهر فى جملة أعمال ضياء الشرقاوى فى المجموعة الثالثة . ولكنه يتخلى ـ فى قصته الأخيرة ـ عن فكرة الصراع بالمعنى الدرامى البسيط . ليصبح الحوار والوصف وسيلة للكشف عن حركة الإنسان فى بحثه عن نفسه وعن قيمه . ولذلك يحدد الوصف معنى الزمن . عبر بنية لغوية . تتراوح بين المضارع والماضى المستمر.

ويختفى الزمن المتعين من «مأساة العصر الجميل» . فتبدو بلا زمن . ويسيطر عليها التجريد والتعميم . لتتوجه إلى مطلق الوجود الإنسانى . ذلك المطلق الذى يؤرق الكاتب.

هوامش :

(١) المعار الفنى فى الزحام : ضياء الشرقاوى مجلة الاقلام العراقية ص : ١٠٠ تشرين الثانى ١٩٧٤.

(٢) ضياء الشرقاوى : «رجال فى العاصفة» بين قصص «رحلة فى قطار» كل يوم هيئة الكتاب القاهرة ١٩٦٦.

(٣) د . نعيم عطية : مجلة القصة القاهرية ص: ١٠٥ ديسمبر ١٩٧٨ قراءة جديدة فى «رحلة فى قطار كل يوم يحتوى العدد على رسائل ضياء الشرقاوى الأدبية . إعداد محمد الراوى.

عرض الدوريات الأجنبية

١ الدوريات الإنجليزية

□ فاتن إسماعيل مرسى

نعرض فى هذا العدد لبعض قضايا القصة العربية القصيرة . كما تناولها عدد من دارسى الأدب ونقاده فى الغرب . ولقد راعينا أن تحتوى المقالات التى نعرض لها على وعى بتطور فن القصة القصيرة منذ كان فناً غضاً إلى أن صار واحد من الفنون الأدبية الناضجة .

ولقد ارتبطت نشأة القصة القصيرة ـ فى العربية ـ ارتباطاً واضحاً بعدد من التغيرات الاجتماعية : السياسية والاقتصادية والثقافية . بحيث يمكن القول إن الهاجس القومى الذى تبلور فى مطالب التحرر . والتحديث . ومواكبه خطوات العصر . كان المناخ الذى احتوى نشأة فن القصة ورعاه . ومنحه فرصة الوجود والنماء .

كان الوطن العربى فى بداية نهضته إزاء عدد من التحديات التى كان تجاوزها يعنى الانفلات من الاحتلال التركى والاستعمار الأوربى فى آن . وكان على هذا الوطن أن يدخل فى معركة التحديث دون أن يقطع أواصره بتراثه ، فيجعل من هذا التراث أحد أسلحته فى مجابهة تحديات هذه المرحلة التاريخية . وعلى مستوى الفن الأدبى تجاوب الإلحاح على تصوير الشخصية المصرية مع البحث عن قسمات مميزة للفن المصرى . وتجاوب الحرص على استنبات الفنون الغربية مع الحرص على منح التراث حضوراً مؤثراً . بحيث ينتج ـ عن تضافر انجازات الفن الغربى ومعطيات التراث ـ فناً عربيا متميزاً .

حديث عيسى بن هشام : ـ

والمقال الأول فى عرضنا . يبدأ مع إرهاصات فن القص . وبالتحديد مع « حديث عيسى بن هشام » وقد كتبه روجر ألين Roger Allen فى « مجلة الأدب العربى Journal of Arabic Literature, Vol, I, 1970. »

و« حديث عيسى بن هشام » . واحد من الأعمال القصصية التى لا يمكن لمؤرخ الأدب العربى أن يمر بها مروراً عابراً . ذلك أنه عمل ينضح بالهم الأساسى الذى كان يعانيه المثقف المصرى فى مرحلة انتقال . يوشك فيها المجتمع القديم أن يلفظ أنفاسه . ويولد فيها مجتمع آخر مغاير له فى قيمه وتوجهاته .

ومن المعروف أن حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحى . قد نشر منجماً فى مجلة « مصباح الشرق » . تلك التى كان يملكها إبراهيم المويلحى . بين أبريل ١٨٢٨ . وأغسطس ١٩٠٣ . ولم يجمع بين دفتى كتاب إلا فى عام ١٩٠٧ .

ويقوم الكتاب ـ فى مجموعه على شخصيتين أساسيتين : الأولى شخصية أحمد باشا المنيكلى ناظر الجهادية فى النصف الأول من القرن التاسع عشر . والثانية شخصية راوى الأحداث . عيسى بن هشام راوى مقامات بديع الزمان الهمذانى .

(أ) رسم الشخصيات :

يشير صاحب المقال إلى أهمية « حديث عيسى بن هشام » . من حيث رسم الشخصيات . محاولا تقديم وصف لأهمها . مركزاً على شخصية الباشا وأهميتها بالنسبة لتطور الأحداث ونموها . وفيما يرى روجر آلين . فإن شخصية الباشا المتخيلة . تقوم بدور مهم فى القصة . وهو توجيه النقد للمتغيرات التى حدثت فى بنية المجتمع المصرى . وذلك عن طريق المقارنة بين عصر الباشا . فى النصف الأول من القرن التاسع عشر . وعصر « عيسى بن هشام » فى النصف الثانى من القرن نفسه . وهى الفترة التى بدأ فيها احتكاك مصر بالحياة الغربية الحديثة . التى تنهض على أسس اجتماعية وتوجهات إيديولوجية مغايرة لعصر الباشا الذى يحدده كاتب المقال بالعصر الإقطاعى . ومن خلال ذلك يرسم لنا المويلحى شخصياته بدقة . وأكثر هذه الشخصيات نماذج لها سمات معروفة كالمحامى الشرعى والعمدة وكاتب الدفترخانة . ويجدر أن نذكر أن معظم هذه الشخصيات يغلب عليها النقد الاجتماعى لكل مظاهر النقص فى المجتمع المصرى . ومن ثم كان طبيعيا أن يسود أسلوب السخرية . فالمحامى الشرعى ومساعده ـ مثلا ـ لا يترددان ـ وهمامن حماة القانون ـ فى خرق هذا القانون للحصول على المال .

(ب) الأسلوب واللغة :

كان المويلحى شديد الاعتزاز باللغة العربية وآدابها . ونستطيع أن نلمح ذلك فى هجومه على أحمد شوقى الذى ذكر فى مقدمة ديوانه الأول أنه يحاول التجديد بعد اطلاعه على الأدب الغربى . ولذلك اتخذ من التراث العربى أساساً لبنائه القصصى الجديد . رغم أنه كان يهدف إلى إدخال فن غربى إلى الأدب العربى

لقد تحدد هدف المويلحى ـ فى كتابه ـ فى خلق تضافر بين المقامة ولغتها . وبين بناء القصة على النحو المعروف فى الغرب . ولذلك يتجاور فى عمله السجع والمحسنات البديعية . مع محاولة تقديم شخصيات نمطية من المجتمع المصرى .

ويقوم روجر آلين Roger Allen بدرس أسلوب المويلحى . فيشير إلى استخدام السجع فى وصف الشخصيات وتقديم كل فصل فى الكتاب . ويلاحظ

أن بعض الفقرات المنظومة كانت مصاحبة لوصف الشخصيات أو الأماكن. ولذلك ظهر الإفراط فى وصف الطبيعة والأماكن والبيئات، مثل الوصف اللافت للحديقة الملحقة بقصر الباشا، وشوارع الإسكندرية. أما الفقرات التى برز فيها النقد الأجتماعى، فيشير روجر ألين إلى الوصف التفصيلى الدقيق الذى قدمه المويلحى.

ويلفت روجر ألين الانتباه إلى ولع المويلحى بالسجع والطباق والتضاد، ويؤكد أن هذا الولع قد جعل المويلحى يبدو متكلفا، باحثاً عن الألفاظ القاموسية التى ماتت أو كادت، رغم أنه يستطيع أن يكتب بعربية بسيطة، أكثر عصرية وبساطة، وأبعد عن التكلف والتفاصح. ويرى فى الحوار الذى دار بين الباشا والطبيب ـ فى الفصل الخاص بالطب ـ دليلا على ذلك، فقد عرض الباشا أفكاره فى عربية بسيطة غير متكلفة، ذلك على الرغم من تسرب بعض ولعه بالسجع إلى هذا الحوار ليجور على تلقائيته وانسيابه.

وبرغم احتفال الكتاب بأن يقدم، فى ثناياه، عرضاً للاتجاهات السياسية والاجتماعية والأخلاقية فإن روجر ألين يؤكد الطبيعة الأدبية له، مرجعاً ذيوعه وانتشاره بين قراء العربية إلى ما يتضمنه الكتاب من صورة صادقة للواقع المصرى فى تلك الفترة.

وإذا كان ثمة نقد قد وجه إلى «حديث عيسى بن هشام» مركزاً لمبالغة مؤلفه فى رسم صورة المجتمع المصرى فإن روجر ألين يرى أن الكتاب يصور تصويرا صادقا ما كان يجرى فى المجتمع المصرى، لا يعيبه سوى الافتقار إلى شخصية امرأة تمثل النساء، فقد اقتصر الكتاب على رسم صورة راقصة سيئة السمعة، ويرجع ذلك إلى غياب التأثير النسائى فى المجتمع آنذاك. ولكن إذا كان يمكن للقارئ أن يجد عذرا يبرر غياب العنصر النسائى فإنه لن يجد مثل هذا المبرر فى غياب الطبقات الدنيا، فقد قاد المويلحى تركيزه على الطبقتين الوسطى والعليا إلى عدم إبراز طبقة الفقراء والعامة.

وينهى روجر ألين حديثه عن كتاب «حديث عيسى بن هشام» لمحمد المويلحى بأنه يشبه ـ فى كثير من الوجوه ـ كتاب «رحلات جليفر» للكاتب الانجليزى جوناثان سويفت، وإن كان الأسلوب الصحفى للكتاب يذكر بأسلوب الروائى الكبيرتشارلز ديكنز.

٢ ـ المرايا:

وإذا كان حديث عيسى بن هشام يقدم صورة صادقة لحياة المجتمع المصرى فى زمنه، فإن المقال الثانى الذى نتوقف عنده يدور حول رواية مهمة لكاتب مصرى كبير، تمثل أعماله الكثيرة ـ بما اشتملت عليه من رحابه وتنوع ـ مرآة بالغة الأهمية فى كشف ما يدور فى الواقع المصرى. ذلك هو كاتبنا الكبير نجيب محفوظ. أما الرواية فهى رواية «المرايا» التى نشرت مسلسلة فى مجلة أسبوعية قبل نشرها فى كتاب. ومن الطريف أن كلتا الروايتين تحاولان صياغة موقف ـ يسجله الراوى غالبا ـ مما يجرى فى الواقع المصرى.

أما المقال فهو لروجر ألين أيضا، وقد نشر فى حلقتين فى دورية «العالم الاسلامى The Muslim World» فى عددين متتاليين، أولها فى عام ١٩٧٢، وثانيهما فى عام ١٩٧٣.

يبدأ ألين بالإشارة إلى هزيمة يونيو ١٩٦٧ وآثارها على الفئات المثقفة فى مصر والعالم العربى. ويرى كاتب المقال أن أثر هزيمة يونيو قد تبدى فيا كتب نجيب محفوظ بعدها. ومن هنا نستطيع أن نفهم تركيزه على كتابة القصة القصيرة، ذلك لأن القصة القصيرة، تناسب الانفعالات السريعة، وهى أسرع من حيث الانتشار. وقد نشرت قصص محفوظ فى جريدة الأهرام ومجلة الهلال، ثم جمعت فى مجموعات قصصية تحت عناوين: «تحت المظلة» (١٩٦٩) و «حكاية بلا بداية ولا نهاية» (١٩٧١) و «شهر العسل» (١٩٧١). وقد كتبت معظم قصص هذه المجموعات بين أكتوبر وديسمبر عام ١٩٦٧، ويتكئ بعضها على حوادث حقيقية جرت فى هذا الأيام. والناظر فى هذه القصص يرى بلا عناء أن نجيب محفوظ قد جنح إلى العبث والغموض والشعور بافتقاد الدافع وانتفاء المعنى. فى قصة «تحت المظلة» ـ فى المجموعة الأولى ـ يمارس اثنان الحب بين الأنقاض، على حين تحدث جريمة قتل، ويطلق الشرطى النار على المواطنين الواقفين تحت المظلة. أما فى قصة «وليد العناء» وهى واحدة من قصص مجموعة «شهر العسل» فثمة طفل حديث الولادة يقتل أربعة رجال مسلحين بقبضة يده. وتحكى «نافذة فى الدور الخامس والثلاثين» قصة رجل يحتفل بعيد ميلاده الثمانين. ليفاجئ ضيوفه بأن يلق نفسه من شرفة المنزل.

ويرى روجر ألين أن محفوظ قد جاوز هذا الموقف الناجم عن صدمة يونيو، والمتكئ على افتقاد الأمن والمعنى والغاية من حياة شعبه إلى موقف آخر مغاير. وقد تجلى هذا الموقف الأخير فى روايته المرايا.

يرسم نجيب محفوظ فى «المرايا» صورة لبيئته وتربيته. ويكشف عن العوامل التى صاغت عقله ووجدانه، من خلال شخصيات متعددة. ولذلك تمتلئ المرايا بتلاميذ المدرسة، ورفاق الحى، وأساتذة الجامعة. ومفكرى المجتمع وكتابه وفلاسفته، وضباط أجهزته الأمنية وغيرهم. ويضيف روجر ألين أن محفوظ يقدم هذه الشخصيات من خلال تجربة واقعية، إذ يستطيع المرء أن يرى الكثير من أحداث حياة الكاتب وتطوراتها فى هذه الرواية. ولهذا يعطى ألين القارئ نبذة عن نجيب محفوظ وظروف حياته وتربيته وثقافته، فيذكر أنه ولد فى حى الجمالية القريب من الحى المتميز الحسين. ثم انتقل بعد ذلك مع أسرته إلى حى قريب من هذا الحى وهو حى العباسية حيث قضى صباه وفترة طلبه العلم فى الجامعة حيث تخرج من قسم الفلسفة فى جامعة القاهرة. ويتحدث الكاتب عن انغماس نجيب محفوظ فى الحياة الثقافية والسياسية واهتمامه بالصالونات الأدبية. وكيف استطاع أن يستقى منها تيارات عصره السياسية والأدبية التى كانت تؤثر فى مصر آنذاك ومن خلال حديث روجر ألين عن هذه التيارات يتضح اهتمامه بتاريخ مصر الحديث والمعاصر، وما يموج فيه من تيارات وأفكار. وهو يرى أن شخصية سعد زغلول كانت ذا أثر بعيد المدى فى تشكيل وعى نجيب محفوظ. يضاف إلى ذلك ما يرتبط بظهور الوفد على المسرح السياسى. ومنافسة الأحرار الدستوريين بقيادة محمد محمود، ثم حكم إسماعيل صدقى فى نهاية الثلاثينيات. ونشوب الحرب العالمية الثانية وماجرته على مصر من عواقب وتغيرات فى البنى الاقتصادية والثقافة والقيم. وهى التغيرات التى رصدها نجيب محفوظ فى عدد من رواياته.

وإذا كان نجيب محفوظ قد رصد تغيرات الواقع المصرى فى عدد من رواياته المبكرة فإنه يركز فى عدد اخر على التحولات التى حدثت فى مصر، إثر قيام ثورة يوليو ١٩٥٢.

ولقد تبدى تاريخ ثورة يوليو واحداثه وتطوراته فى رواية المرايا، التى ارتبط طموح نجيب محفوظ فيها بتصوير الصراعات المذهبية والأيديولوجية والسياسية. وتدخلنا الرواية فى خضم عالم متشابك العناصر والعلاقات. وتقدم عين الراوى عدداً ضخماً من الشخصيات المتعارضة. وتبدأ هذه الشخصيات بزملاء المدرسة ورفاق طفولة العباسية إلى زملاء الراوى من الكتاب، والنقاد والصحفيين ومدعى الثقافة وهاويات المتعة وضحايا القمع السياسى. ويقودنا نجيب محفوظ فى هذه الرحلة الطويلة بين الشوارع والحانات وبيوت المتعة السرية ومدرجات الجامعة وجلسات المثقفين ومكاتب الموظفين. محاولا الغوص فى شخوصه ومتابعا ما يجرى لها من مصائر وأحداث.

ويرى روجر ألين أن محفوظ قد برع فى رسم صورة موظف الحكومة التقليدى. وقد استطاع ـ من خلال هذا الموظف ـ أن يقدم صورة لما يجرى فى الحياة السياسية المصرية، فى فترة ما قبل الثورة وما بعدها. وتظهر لنا صورة الموظف محدود الدخل، الذى يلجأ إلى الرشوة وطرق الكسب غير المشروعة كما نجد صورة

نقيضه الموظف النزيه ، نظيف اليدين الذى يتصدى لطغيان الرشوة وإغراء المال وضغوط الوزير .

ويربط روجر الين بين المرايا وكثير من القصص القصيرة التى كتبها محفوظ ، فى الفترة التى تلت هزيمة يونيو ، إنها ــ على عكس ما يذهب كثيرون ــ أقرب إلى القصة القصيرة . ويرى أن بإمكاننا أن نرى ــ فى كل شخصية ــ قصة قصيرة من نوع جديد ، مكثف اللغة ، سريع الحوار ، وهما السمتان اللتان ميزتا قصص تحت المظلة وشهر العسل .

٣ ــ المجتمع والجنس فى قاع المدينة

المقال الثالث الذى نعرضه فى هذا العدد ، كتبته كاترين كوبهام Catherine Cobham ونشر فى مجلة Journal of Arabic Literature ، وهو بعنوان «المجتمع والجنس فى قاع المدينه» ليوسف إدريس . وتقدم الكاتبة يوسف إدريس إلى قرائها بوصفه واحداً من كبار كتاب القصة العربية المحدثين . القادرين على التواصل مع القراء ، والمشاركة فى صياغة وجدانهم ومواقفهم ورؤاهم . وقد استطاع بإنجازاته فى القصة القصيرة والمسرح والرواية والمقالة الصحفية أن يشارك مع عدد من الكتاب فى تثبيت أقدام الفن الحديث فى مصر .

وتؤكد كاترين كوبهام أن يوسف إدريس واحد من كتاب مصر الذين استطاعوا احتواء واقعها وفهم علاقاته ورصد ما يحدث فيه من تغيير قيمى . ولا يقف اهتمام الكاتب عند المجتمع من خلال علاقات رجاله ونسائه فقط . بل يطرح أيضا مفهوم الرجولة والأنوثة ، كما تبرز من خلال العلاقات الجنسية . وتستطرد كاتبة المقال موضحة أن قصص يوسف إدريس تتسم بالبساطة والعمق والإيغال فى المجتمع ، وتفحصه من خلال علاقات الرجال والنساء فيه . وكما هو الحال ــ فى قصه المهمة «حادثة شرف» ــ فإن المجتمع يستطيع أن يجبر من يعيش فيه على الامتثال لنسقه القيمى .

وترى الكاتبة أن تقدم المجتمع ومرونته وصدقه وتماسكه ، يتضح من خلال العلاقات الجنسية ، ومدى شرعيتها وإنسانيتها . وفى هذا الإطار تبرز أهمية كثير من قصص يوسف إدريس التى عالج فيها الجنس بين الرجال والنساء من كافة الطبقات وتؤكد لنا كاتبة المقال أن النظرة السطحية قد تتهم أدب يوسف إدريس بالإثارة . وهو أمر ترفضه الناقدة ، مؤكدة أن أدب يوسف إدريس يكشف عن مفهوم المجتمع المصرى للجنس ، بالقدر نفسه الذى يكشف عن علاقات هذا المجتمع الطبقية والاجتماعية والسياسية .

وليس الجنس موضوعا سهلا ، يمكن لأى كاتب أن يعالجه ، بل هو مفهوم ينطوى على قدر كبير من التعقيد والتشابك ، وهو يختلف من مستوى ثقافى وطبق إلى مستوى آخر . فعلى عكس أثرياء المجتمع المصرى من البرجوازيين الذين يستطيعون الاحتفاظ بسرية علاقاتهم وخصوصيتها نجد أفراد الطبقات الشعبية ، خصوصا الذين ينتمون إلى المجتمع الزارعى ونسقه القيمى ، يقفون أمام تغيرات الحياة فى المدينة ، دون قدرة على مواجهتها . وتمثل الموقف من الجنس فى حياة النازح من القرية إلى المدينة ، مؤشراً هاماً يفصح عن عقلية الفرد وقيمه وسلوكه .

فى قاع المدينة ، يذهب «عبد الله» القاضى ، ساكن حى الجزيرة فى القاهرة إلى واحد من أكثر المجتمعات الشعبية فقراً وتخلفاً ، بحثا عن خادمته وعشيقته التى سرقت ساعته . ويبدو القاضى ــ كما تقول الكاتبة ــ محنكا فى رسم شخصية القاضى ، وما تنطوى عليه من تناقضات ، وتستطرد قائلة : إن بناء «قاع المدينة» القصصى لا ينهض أساساً على وصف العلاقة الجنسية بين القاضى وخادمته الجميلة ، بل يعمد يوسف إدريس إلى الكشف عن التمايز الطبقى والثقافى بين رجل من وجوه المجتمع ، ومثقفى البورجوازية ، وبين امرأة من البرولتاريا التى تعمل خادمة فى بيته . ويلفت النظر ، فى قصة «قاع المدينة» ، أنها تعتمد بناء القصة البوليسية ، حيث يقوم القاضى بدور المفتش للبحث عن جريمة سرقة الساعة وضبط المجرم مقترف الجريمة . ومن خلال جزئيات علاقة القاضى الجنسية بخادمته ، نكتشف نتوءات شخصيته وحقيقتها . ونوع قيمه وحياته المفرغة من أى معنى للأصالة والخصوبة الإنسانية . وليست ذروة الأحداث انتهاء علاقة الجنس بين الطرفين كما يظن البعض ، إذ تؤكد الكاتبة أن هذه الذروة تبدأ عند مواجهة القاضى للخادمة فى منزلها بالأزهر . عندما يشدها إلى النافذة . وينادى الضابط «أشرف» مهددا إياها بالحبس عاماً كاملاً إذا لم تعطه ساعته .

وتنتهى الكاتبة مقالها بالاشارة إلى أن يوسف إدريس يحاول إشراك القارئ فى الأحداث خصوصا الصراع المحتدم بين القاضى وخادمته .

٤ ــ المحافظة والتجديد فى روايات غسان كنفانى

صاحب المقال الرابع فى هذا العرض هى هيلارى كيلباتريك Hilary Kilpatrick عن الأديب الفلسطينى الشهيد غسان كنفانى . ومنذ البداية تؤكد لنا الناقدة أن الكاتب مهما بلغ انغماسه فى العمل السياسى المباشر يعود ــ دوما ــ إلى أدبه .

لقد جرت العادة أن يدرس غسان كنفانى دراسة مضمونية . تركّز على رؤيته للقضية الفلسطينية . وتحاول أن تفهم جذور هذه القضية . والعوامل التى أوصلتها إلى هذا الحد من التعقيد والصعوبة . وقد ساعد على ذلك أن غسان كنفانى كان أحد قادة فصائل المقاومة الفلسطينية . والمتحدث الرسمى «للجبهة الشعبية» وهى واحدة من أكبر وأنشط المنظمات الفلسطينية اليسارية .

وتخبرنا كيلبا تريك Kilpatrick ــ منذ البداية ــ أنها تتناول جماليات البناء القصصى لدى غسان . دون التركيز على مضمون قصصه السياسى . إلا فى الحدود التى توضح إنجازه الجمالى . ولذلك يدرس عنصر التجديد فى قصص غسان فى علاقتها بالمؤثرات التراثية الشعبية منها . ولا يعنى تركيز الناقدة على درس البناء القصصى لدى غسان كنفانى . أنها تغض النظر عن القيمة السياسية اللافتة فى هذه الأعمال . فهى تبدأ بالتمييز بين رؤية غسان كنفانى وغيره من الكتاب الفلسطينيين .

إن فواز تركى . مثلا . يعبر فى كتاباته عن موقف مختلف من العرب غير الفلسطينين : وهو ما يحدث مع سميرة عزام . فالأول يحمّل العرب جميعاً مسئولية النكبة . وهو ماتعبر عنه أيضا كتابات سميرة عزام التى عاشت فى لبنان طويلا . أما أفق غسان كنفانى فأفق أرحب . ونظرته أعمق . فهولا يتخذ موقفاً من عربى أو من غيره على أساس هويته القومية . بل على أساس موقفه الطبقى والوطنى . ولذلك يوجه نقداً مراً للمهرب العراق ورجل الأعمال اللبنانى فى قصصه . لموقفهما المتخاذل من القضية الفلسطينية . وهو موقف طبيعى إذا تذكرنا أنهما ينتميان إلى الطبقة المتسلطة التى تتعارض مصالحها مع نجاح النضال الفلسطينى .

وترى كاتبة المقال أن أدب كنفانى يخلو من بعض الموضوعات التى أكثر القصاصون من تناولها . فهناك ــ على سبيل المثال ــ موضوع مغادرة الإنسان العربى لقريته ، حيث قيم المجتمع الزراعى المتسم بالتواكل والغيبية والبطء فى تناول الحياة ، إلى المدينة حيث يواجه عدداً من القيم المدنية المغايرة لقيم المجتمع .

وتضيف الناقدة أن عدداً كبيراً من قصص غسان تعالج حياة الفلاح الفلسطينى فى القرية ، لكن من زاوية مختلفة للرؤية السائدة فى كثير من الأعمال القصصية العربية . إن غسان لا يصور حياة الفلاح الفلسطينى كما يصور عبد الرحمن الشرقاوى الفلاحين المصريين فى القرية المصرية فى رواية الأرض . بل تكتسب الأرض معانى مختلفة . تتسم بالعمق وإضفاء الرموز على جزئيات الأرض والحياة الريفية الفلسطينية ، فتدخل الأرض فى علاقة خاصة مع زارعها . وفى «رجال تحت الشمس» مثلا نرى فلسطينيا يتذكر أشجار الزيتون العشرة التى يمتلكها . بوصفها رمزا يتجاوز وجودها المتعين . وفى «أرض البرتقال الحزين» يصبح للبرتقال معنى جديدٌ يرتبط بالتراب الفلسطينى المغتصب . و«أم سعد» تضيف شجرة الكروم وصفاً شاعرياً . فتذكر لنا أن هذه الشجرة ليست فى حاجة إلى الرى . إذ تمنحها العلاقة الحميمة بالتربة والمناخ ما لا تحتاج بعده إلى رى . ولذلك فهى تعطى أكلها فى سخاء فطرى عجيب .

وتقارن الناقدة بين تصوير غسان للأرض والقرية الفلسطينية وتصوير بعض الأدباء العرب لها . فغسان فيما ترى كيلبا تريك لا يسعى إلى رسم صورة رومانسية مثالية للريف على نحو ما فعل محمد حسين هيكل فى «زينب» ، بل يهدف إلى تصوير المقاومة العربية لقوات الاستعمارين البريطانى والصهيونى . إنه يصور ملحمة نضال الفلاح الفلسطينى للاحتفاظ بأرضه ، لتذكير الفلسطينيين بتضحيات أهلهم . ويتميز غسان عن غيره بأنه يقبل الفلاح كما هو ، أى يكتب عن الفلاح من وجهة نظر الفلاح ، خالقاً أنماطاً من البشر الذين يتميزون ببطولة خارقة تصل بهم إلى مستوى الرمز ، كما نرى فى شخصية «أم سعد» . ولا يجد الفلاح الفلسطينى فى أدب كنفانى أمامه سوى اختيارين : إما أن يفقد أرضه وإما أن يقاوم . وحينما يذهب سعيد الحمدونى فى قصة «المدفع» ليبيع دمه إلى مصحة الدرن لكى يبتاع بندقية فهو لا يفعل أكثر من أن يلج الطريق الوحيد أمام من يسلبونه حياته ، عندما يسلبونه وطنه . وهو نفس مايفعله منصور الصغير ، فهو يذهب إلى عمه بائع التبغ قاطعاً أميالاً طويلة كى يستطيع أن يحصل على السلاح . إن الوطن فى هذه القصص يضحى حقيقة عارية مكتملة الحضور ، تطلب من يزود عنها ومن ينفى الغريب الذى يحاول نفيها واقتلاعها وتبديل هويتها .

أما عن شكل القصة فترى الناقدة أن اللغز يغلب عليها . وتأخذ من قصة «البطل فى الزنزانة» مثالا على ذلك . فالقصة تدور حول خيانة امرأة لرجل يعمل بعمل سياسى ، تكلف فيه المرأة بإغرائه حتى يسقط فى يد البوليس السرى . وترى كيلبا تريك أن كنفانى قد أنهى قصته نهاية مفتوحة متعددة الاحتمالات وكأننا إزاء لغز يبتغى حلا .

ولقد كان إصرار غسان على تركيز أدبه حول الأرض ، يرتبط بعمق ملاقته بهذه الأرض التى يتحد معها القاص اتحادا صوفيا غير مرة . وبرغم هذه العلاقة العميقة الجذور فإن رؤية غسان لم تكن أحادية مسطحة . بل حملت ما فى قضيته من تعقيد وتراكب . جعله يلمح التناقضات فى السياق الفلسطينى .

وفى النهاية تؤكد الناقدة أن غسان ـ فضلا عن إنجازاته فى طرح المشكل النضالى الفلسطينى ـ قد استطاع أن يصهر تراثه العربى (خصوصا على مستوى اللغة) ، وتراثه الشعبى الفلسطينى ، ووعيه بمنجزات القصة المحدثة فى بوتقة واحدة متفاعلة . ومن هنا جاء دوره المهم وصوته المتميز فى إثراء القصة العربية الحديثة .

٥ ـ قصص جورج سالم القصيرة :

ونتحدث ـ فى نهاية هذا العرض ـ عن قصص جورج سالم . من خلال عرض مقال يونج M. J. L. Young الذى نشره فى أحد أعداد مجلة Modern Arabic Literature وجورج سالم واحد من قصاصى سوريا المعاصرين . فقد ولد فى إحدى المدن السورية لأسرة مسيحية عام ١٩٣٣ . وله بعض المؤلفات النقدية الهامة . ولكن شهرته الأساسية ترجع إلى قصصه . ويرى الكاتب أن قصص جورج سالم التى تجاوز الثلاثين . تضعه فى مكان متميز بين قصاصى سوريا والوطن العربى .

يحدثنا يونج عن أن أدب جورج سالم . أدب إنسانى فى مجمله ، فهو لا يتوقف لدى إنسان محدد الهوية القومية . ولا يحتفل بما تضج به حياة السورى أو حتى العربى من قضايا تتصل بحياته ومستقبله وقيمه وثقافته . بل يركز على الإنسان باعتباره صيغة مجردة . لذلك فإن أدبه يطرح ـ فيما يرى الناقد ـ أسئلة عميقة عن المعنى الكامن فى الحياة . وحقيقة الصراع البشرى ضد الموت والعبث والجنون . بحيث يمكننا أن نقول إن أدبه صدى للقضايا التى طرحها الأدب الغربى إثر أزمة المجتمع الأوربى بعد الحرب العالمية الثانية .

ويظهر الولع بالأسئلة الميتافيزيقية المجردة فى بنائه القصصى . فهو يكثر من استخدام الرموز . ويحاول الدخول إلى أعماق شخصياته . ويندر أن يحدد المكان أو الزمان الذى تجرى فيه أحداث القصة . فى قصة «مسامير» ـ مثلا ـ نجد رجلا يصحو من نومه ليجد أن ثمة مسامير قد دقت فى كل شئ يحيط به ، فى الطرقات والشوارع والحدائق العامة دون أن يفهم لذلك سببا أو مغزى . وقد يلجأ جورج سالم إلى خلق جو معتم غير محدد المعالم يعتمد على العناصر المثيرة الغامضة . وهذا ما نجده فى قصة «منزل فى ظاهر البلدة» ، حيث يعود رجل إلى بيته بعد عناء يوم كامل من العمل فلا يجد بيته .

ويستطرد يونج موضحاً أن البطل فى قصص جورج سالم ليس شخصاً محدداً واضحاً ، معروف الاسم والهوية . بل هو الإنسان أو كل إنسان Everyman وكأنه يحاول ـ بذلك ـ أن يكتشف الإنسان مجرداً من هويته وطبقته الأجتماعية . ليطرح قضايا إنسانية تعلو على الواقعى والمحدد والعينى . ونجد فى قصة «الصعود إلى الجلجثة» golgotha ـ رجلا مسنا يقطن شقة فى الدور الرابع ويتعرض هذا الرجل الذى لا نعرف اسمه إلى عدد من المصاعب التى تصيبه باليأس والرغبة فى الانسحاب من الحياة . فيترك المنزل ويهجر الأسرة والأصدقاء ويعيش وحيداً فى هذه الشقة . وليس سوى وسيلة واحدة للاتصال بالعالم هى التليفون بالإضافة إلى خادم أصم يقيم معه . وتنتهى القصة وهو يلقى سماعة التليفون ليهشمها على الأرض . محدقا فى الفراغ .

وتدور قصة «حوار الصم» حول المعنى ذاته . حيث وحدة الإنسان وغربته فى عالم فارغ الدلالة والمعنى . ويطلق يونج على هذا الضرب من القصص اسم القصة الخيالية الرمزية Allegorical fantasy

ويمضى صاحب المقال فى عرض سريع لقصة «أمام الجدار» مدللا على رؤية جورج سالم التى ترتكز على العبث واللامعقول . فنحن مع بطل القصة الذى يتطلع إلى الوصول إلى أرض الميعاد التى طالما حلم بها . ولكن عندما يقطع شوطاً فى الوصول إليها ، يقابله جدار شاهق يعرقله عن سيره ، ويمنعه من المواصلة . ويبدأ مناقشة حارس الحائط الذى ينهى الأمر بأن يلقى به بعيدا . وفى الطريق يلتقى بكاهن . فيقص عليه ما حدث له . فينصحه بأن يبدأ من جديد مرة أخرى . وهكذا يظل يحاول مرة بعد أخرى وكأن كل شئ فى حياة الإنسان باطل وقبض الريح . وكأن الفرد قد كتب عليه أن يحيا حياة خالية من المعنى وأن عليه أن يظل يحاول دون جدوى . ودون أن يسمع صدى لصوته . أو إجابة على أسئلته .

يرى يونج أن معظم ما كتب سالم غارق فى تشاؤمية ، تومئ إلى أنعدام المخرج . فيما عدا قصتين يبحث لها القاص عن حل . أما الأولى فهى قصة «فى الطريق إلى الصحراء» . وهى قصة رمزية أو أمثولة allegory ، نواجه فيها رجلا يترك بلده وأهله . ويقوم برحلة إلى الصحراء يتزود فيها بثلاث حقائب فحسب . وتحتوى الحقيبة الأولى على زاده ، والثانية على ملابسه . أما الثالثة فقد ملئت كتباً . ولكنه يتخلص من الحقائب واحدة إثر أخرى للإرهاق الذى يحل به . ولكى يستطيع أن يواصل طريقه ، يتخلص من ثيابه التى تعوقه عن العدو . وعندما يصل إلى الصحراء يسمع صوتا يأمره أن يتخلص من ساعة يده ، فليس للزمن من معنى فى صحراء قاحلة مجدبة . وتنتهى القصة وقد تحول الرجل إلى حبة رمل ، حيث يأمره الصوت أن يرقد مع إخوته من حبات الرمل الكثيرة .

أما فى القصة الثانية «البحث المضنى» . فنحن مع رجل اعتاد أن يزور صديقه المحامى دائما . وحينما يذهب لزيارته كالمعتاد يجد أن بيته قد اختفى وأن ثمة مستشفى قد أقيم مكانه فيدخله فيلتقى بممرضة جميلة رقيقة تستهويه ، ويعدها أن يزورها فى اليوم التالى . لكنه حين يذهب يجد أن منزل صديقه قد عاد إلى مكانه وليس هناك مستشفى ، ويظل يبحث عددا من السنين عن الممرضة ، ثم يغزوه شعور غريب متدرج فيتأكد أن الأمر لايعدو أن يكون وهما فحسب .

وهكذا يقدم الإبداع القصصى لجورج سالم عالماً عبثيا ، فقد فيه الإنسان مبررات وجوده ، وأضناه البحث عن معنى لحياته ومغزى لوجوده.وينهى يونج مقاله بتأكيد حضور عدد من أدباء الغرب فى قصص جورج سالم ، وعلى رأسهم ألبيركامو ، وفرانزكافكا ، اللذان عزف أدبهما على النغمة نفسها ، أعنى خواء الوجود البشرى وزيفه وتسطحه .



الدوريات الفرنسية

كتب تزفتان **تودوروف** فى عدد خاص من مجلة «**أدب**» يدور حول «**نظريات النص**». مقالا افتتاحيا بعنوان : «**التأمل فى الأدب فى فرنسا المعاصرة**». وحدد منذ البداية أنه يلتزم بمفهوم «الأدب» وتفريعاته ونتائجه كما استنبطه من مؤلفات بعض الكتاب المعاصرين. وهو إذ يفعل ذلك يؤكد أنه لا يقصد التناول النقدى، أى لا يقصد الاستعراض الشامل للدراسات النقدية التى صدرت طوال الثلاثين عاما الماضية. التى تتناول نصوصاً بعينها ؛ ولا يقصد أيضا «الحديث فى المنهج». مهما بلغت أهمية «المقال» الذى يهتم بالدراسات الأدبية وليس بالأدب فى حد ذاته.

وإذا كان استخدام كلمة فرنسا فى غنى عن التعريف فإن كلمة «معاصرة» تحتاج إلى بعض الإيضاح ؛ فكما يقول تودوروف. لا يكفى أن أحصر اختيارى فى حدود الكتاب الذين ظهروا بعد سنة ١٩٤٥. فإن المعاصرة التى يشير إليها معاصرة **مزدوجة** :

١ ـ زمنية

٢ ـ إيديولوجية.

أما الموضوعية الزمنية فخادعة ؛ إذ إنه كثيرا ما تتزامن لحظات من الماضى والحاضر والمستقبل. ولذا يحاول تودوروف أن يوضح ما يعنيه من كلمة «معاصرة». من خلال استرجاع المحيط الإيديولوجى لما بعد الحرب فى فرنسا. لكى يحدد الإنجازات الفردية التى تبدو مميزة لعصره حقا. ويعتمد هذا المحتوى الإيديولوجى على مستويين :

(أ) الأول شامل وعام.

(ب) والثانى مباشر.

أما المحتوى الشامل لما بعد الحرب. فى مجال الأفكار الجمالية والأدبية. فلا يزال يدور فى فلك الرومانسية. إن الإيديولوجية الرومانسية مرتبطة بظهور البورجوازية. ومرتكزة على أفكار قديمة. ولكنها راسخة. مثل المساواة وحرية الأفراد. أما فى مجال التأمل فى الأدب فإن النظرية الرومانسية تتلخص فى النقاط الخمس التالية :

١ ـ تفضيل عملية الإنتاج على المنتج النهائى.

٢ ـ رفض النفعية والوظائف الخارجية ؛ ومن ثم يتم تعريف الفن بعدم تعدى خامته. على نحو ما نقول عن فعل من الأفعال إنه لازم. أى غير متعد إلى مفعول به (على سبيل المثال. فإن الشعر هو اللغة فى مذاقها الخاص ولاغير).

٣ ـ غياب الوظائف الخارجية يستعاض عنه بتكثيف النسق الداخلى ؛ فالعمل الفنى محكم البنيات. وهو يتميز بتلاحمه : «الشكل العضوى».

٤ ـ يحقق الفن مزجا بين الأضداد : الشكل والمحتوى. الفكرة والمادة الخام. الإلهام والقصد الخ ...

٥ ـ يعبر الشعر والفن عموما عما يستطيعان التعبير عنه وحدهما. أى أن الأفكار الشاعرية لاتترجم إلى لغة عامة ؛ ومن ثم فإن تفسيراتها لاحد لها.

وتنطبق هذه السمات الخمس المميزة (الإنتاجية. عدم التعدى. التلاحم. الامتزاج. التعبير عن الذى لايحد) أحيانا على مفهوم الجمال فى كليته. وأحيانا على الفن. وأحيانا على الوسيلة التى هى «الرمز الرومانسى».

أما المحيط أو البيئة المباشرة للكتابات التى يتوقف عندها تودوروف فمحورها المؤلف الواسع الانتشار والتأثير، الذى كتبه **جان بول سارتر** فى سنة ١٩٤٨، «ما الأدب ؟». ويشير تودوروف إلى أجزاء هذا الكتاب التى تحمل كل منها سؤالاً محدداً : **ما الكتابة ؟ لم الكتابة ؟ لمن نكتب ؟ أما الجزء الرابع المختلف بعض الشىء ؛ فهو مقال وصفى، يتبع برنامجا معينا عن «وضع الكاتب فى سنة ١٩٤٧». والواقع أن هذه الأسئلة ليست متوازية ؛ فإجابة كل سؤال مترتبة على إجابة السؤال الذى يليها. فلا نفهم «ما الكتابة» إلا عند معرفة «لِمَ نكتب» ؛ ومن ثم لا نفهم «لماذا ؟» إلا إذا أجبنا عن «لمن ؟» ويترتب على ذلك أن الإجابة النهائية عن هذه الأسئلة هى فى العلاقة بين الكاتب وجمهوره. وعلى هذا الأساس. يحاول سارتر أن يخط تاريخا جديدا للأدب. ويعرف تودوروف أن هذه النظرة المبسطة للأمور ليست بالجديدة، ولكن ما يجذب انتباهه هنا هو خروج الأفكار من مجال التأمل فى الأدب. أى مجال البحث عن إطار جديد للدراسات الأدبية. هذا الإطار يحدده سارتر بقوله إن هذه الدراسات يجب أن تكون اجتماعية وتاريخية. ويوضح سارتر أيضا فى مقاله : «ما الكتابة ؟» العلاقة بين الشعر والفنون الأخرى، كالرسم، والنحت والموسيق. ولكن كيف يعرف الشعر ؟ «إن الشعراء هم الذين يرفضون** استخدام **اللغة ... إن الشاعر قد انسحب فجأة من اللغة ـ الأداة ؛ فهو قد اختار الموقف الشعرى الذى ينظر إلى الكلمات على أنها أشياء وليس على أنها علامات». وكما يلاحظ تودوروف فإن هذا التحول فى وظيفة اللغة يؤدى إلى تحول فى بنيتها : إن كلمات الشاعر تشبه الأشياء التى يذكرها. ومن ثم فإن العلاقة بين المدلول والدال علاقة حركية ... إن الشاعر يختار الصورة اللفظية لتشابهها مع الشجرة على سبيل المثال ؛ فقد أصبحت اللغة بأكملها مرآة العالم. ومن ثم تتولد علاقة مزدوجة بين الكلمة والشىء الدال، علاقة تشابه سحرى بالإضافة إلى المعنى». ولا سبيل لإنكار توافق هذه المعِنى مع النظرية الرومانسية كما قال بها موريتز ونوفاليس وشليجل. وقد حاول تودوروف من خلال هذه الخلفية السارترية التى يعدها جزءاً لا يتجزأ من النظريات «المعاصرة»، والتى تكاد تصبح لديه مرادفة لعبارة «ما بعد الرومانسية»، أن يؤصل هذه التيارات فى أكثر الكتاب المعاصرين ثورية وتجديدا : موريس بلانشو ورولان بارت.**

وعندما يتعرض **تودوروف لبلانشو** فإنه يحدد نفسه فى مؤلفات بعينها يعدها أكثر تمثيلا لما يود إثباته، أى استمرارية الخط الرومانسى.

وقد عد كتابى «المساحة الأدبية» و «الكتاب الآتى» من ناحية، و «الحديث اللا نهائى» من ناحية أخرى، نقطتين أساسيتين فى إبداع بلانشو. ويلاحظ تودوروف أن تأمل بلانشو فى الأدب قد نشأ عن تفسيره لبعض الجمل المذكورة عند «ملارميه» التى تتخلل جميع أعماله. وقد كتب ملارميه يقول : «وضع مزدوج للقول، خام ومباشر هنا، أساسى هناك». ويفسر بلانشو : «من ناحية، القول المفيد أداة ووسيلة، لغة الحركة والعمل والمنطق والعلم، اللغة المرسلة، التى يخفيها الاستعمال. ومن ناحية أخرى، كلام القصيدة والأدب، حيث القول لم يعد وسيلة مرحلية تابعة ومعتادة، ولكن يحاول أن يتحقق فى تجربة خاصة». وكتب ملارميه : «إن العمل الفنى يفترض حلول قدرة الصياغة فى الكلمات وفى احتكاكها وتحركها ...» ويفسر بلانشو : «إن الشاعر يختفى تحت ضغط العمل الفنى بنفس الحركة التى تغيب الواقع الطبيعى». ويضيف **بلانشو** : «يبدو أن التجربة الخاصة لملارميه تبدأ فى اللحظة التى ينتقل فيها من تأمل العمل المنتهى (قصيدة، لوحة الخ ..) إلى التساؤل عن تحول العمل إلى بحث عن بداياته،

ومحاولة التوحد مع هذه البدايات . إن هذا التساؤل هو الأدب ذاته ، هو الأدب عندما يتجه البحث إلى جوهره الأساسى . «إن القول الشعرى لا يعنى ، إنه هو» . وهذا ليس ترفا ، بل محاولة جادة من قبل بلانشو لمعرفة الطبيعة الخاصة للعمل الفنى . وتكمن السمة الجمالية المأخوذة عن النظرية الرومانسية عند بلانشو فى إبراز دور قضية الإنتاج على حساب المنتج النهائى . ويصب فكر بلانشو فى قالب تاريخى مستوحى من هيجل .. فمنذ قرابة قرنين والفن يمر بتحول مزدوج . فهو من ناحية قد فقد قدرته على حمل المطلق ، ولكن غياب هذه الوظيفة الظاهرية يكاد يعوضها وظيفة أخرى باطنة : اقتراب الفن أكثر فأكثر من جوهره ، إذ إن التساؤل عن لحظة انبثاق الفن هو محاولة لكشف جوهره .

وقد أدت هذه التساؤلات إلى الاهتمام بالبدايات والجزئيات ، والعمل المفتوح أكثر من العمل المغلق . «إن ما يجذب الفنان ـ كما يقول بلانشو ـ ليس العمل بذاته ، ولكن البحث عنه ، والحركة التى تؤدى إليه ، والتناول الذى يجعل العمل الفنى ممكنا . ومن هنا قد يفضل الرسام اسكتشات عمله على اللوحة النهائية ، وقد يود الكاتب ألا ينتهى من شىء ، تاركاً مئات الحكايات على شكل أجزاء ومقاطع تكون قد ساعدته على الوصول إلى نقطة ما يتجاوزها ، باحثا عن نقطة أبعد» .

ويعود بلانشو ليؤكد : «ربما لم نكن أمام كتاب بل أمام ما هو أكثر من كتاب .. ربما نقترب من المنبع النقى للحركة التى تؤدى إلى كل هذه الكتب . ربما اقتربنا من هذه النقطه الجدية ، حيث يضيع العمل ويتوحد مع جوهره» .. ويعلق تودوروف على ذلك بقوله إن بلانشو فى حالة سعى دائب وراء جوهر الأدب . ويعزو هذا السعى إلى المراحل التاريخية الثلاث التى مر بها الفن ، فقد بدأ الفن بكونه لغة الآلهة ، ثم لغة البشر ، ثم لغة الفن نفسه . «فالعمل الفنى الذى كان لغة الآلهة ، ثم لغة غياب الآلهة ثم اللغة العادلة المتريثة للإنسان ، ثم لغة الإنسان فى تفرده ، ثم لغة المحرومين ، لغة الممنوعين من الكلام ، ثم لغة الأسرار والغموض واليأس والانهيار فى داخل الإنسان ، ماذا ينقصه ، وماذا فاته الانتباه إليه هو نفسه» . وهذا التيار هو ما يدفع الفن اليوم . إن ما يريد الفن أن يؤكده اليوم هو الفن . جميع الفنون أصبحت مجذوبة لذاتها .

وقد لا تكون هناك ضرورة لطرح أفكار بلانشو الرومانسية ، إن كانت لا تمت بصلة لتيار «ما بعد الرومانسية» كما يسميه تودوروف ، ولكنه يرى فى كتابه الأخير «الحديث اللا نهائى» ـ سمة تبدو مختلفة عن السمات الخمس التى ذكرناها آنفا ، وهى محاولة تحطيم الوحدة العضوية . وقد أبرزها بلانشو باعترافه بوجود قولين أو لغتين فى كل نص : لغة موحدة ولغة لانهائية ، لغة متلاحمة ولغة متباينة : «تجربتان يعتمد عليهما الكلام ، تجربة جدلية وأخرى غير ذلك ، قول مستمد من لغة الكون ، يصبو إلى الوحدة ويساعد فى البحث عن الكلمة ، وقول «كتابة» يحمل علاقة أساسها اللانهائية والغرابة» . (الحديث اللانهائى ص : ١١٠) . ويستطرد بلانشو فيقول : «حرى بهذا الإله الذى خلقنا ، والذى يحمل فكراً موحداً ، أن يحتقرنا أو يرثى لحالنا نتيجة لهذه الثنائية التى يحملنا إياها» . وقد استحدث بلانشو كلمة «المحايد» neutre لتسمية العمل الفنى فى منحاه المشتت . «المحايد ـ كما يقول ـ هو الذى لايتوزع فى أى جنس من الأجناس الأدبية ، هو اللا ـ عام ، اللا ـ توليدى ، كما أنه هو اللا ـ خاص . وهو الذى يرفض الانتماء إلى مقولة الموضوع أو مقولة الذات . وذلك لا يعنى أنه متردد أو غير راغب فى الانتماء لأى منهما ، ولكنه يفترض علامة أخرى ، لاهى مرتبطة بالظروف الموضوعية ولا بالظروف الذاتية» . ولا يفوتنا هنا أن ننوه بالجذور النيتشوية لهذه الفكرة وقد أورد بنفسه هذه العبارة على لسان نيتشه : «إنه شىء حيوى أن نتخلص من الكل ، من الوحدة ... يجب أن نفتت الكون ، أن نفقد احترامنا للكلية ..» الخ .

وبما أن «المحايد» هو المرادف «لكلمة الكتابة» كما تشير هذه العبارة : ولذا يجب أن نتساءل عما إذا لم تكن الكتابة هى أن نبطل مفعول النور أو الإلهام ، وأن نظل على علاقة بالمحايد ، دون الرجوع إلى الواحد ، أو التطابق المرئى أو غير المرئى» ، فإن ذلك يؤدى ببلانشو إلى نظرية قوامها ثلاثة نماذج من اللقاءات الفكرية : «النموذجان الأول والثانى مرتبطان بالكلمة الموحدة ، الكلية ، فى حين يرتبط النموذج الثالث بما أسماه «العلاقة المحايدة» ، أو ما يدعوه لغة البشر ، أو لغة الكتابة التى هى ليست للعرض» . ونورد هذه الفقرة من «الحديث اللانهائى» (ص : ٩٦) التى تلخص النظرة البلانشوية فى أحدث مراحلها وأنضجها . «فى العلامة الأولى يسود قانون التشابه ، فالإنسان يبحث عن الوحدة ، وهو يعترف بالاختلاف وما هو آخر ، سواء أكان شيئاً أو ذاتا ، فإنه يعمل على جعله مشابهاً . وفى هذه الحالة ، تمر الوحدة من خلال الكل .

وفى العلامة الثانية تندمج الذات فى الآخر . والواقع أن النتيجة النهائية ليست مختلفة بصورة جذرية . وفى هذه العلامة يلتحم الآخر و الأنا ، إنها علامة مشاركة أو دمج ، ولكن «اللاأنا» تفقد هيمنتها ويصبح الآخر هو المطلق» .. والهدف فى كلتا الحالتين هو الوحدة . وهنا تأتى المرحلة الثالثة من العلاقات الفكرية الناتجة عن التأمل فى الأدب ، ألاوهى علاقة المحايدة : «علينا أن نفكر الآخر ، أن نتكلم ونحن نشير إلى الآخر ، دون الاستناد إلى الأوحد ، ودون الاستناد إلى التشابه . وعلاقة النموذج الثالث تعرف بالسلب : غياب الإشارة إلى الوحدة . «إن ما يؤسس العلاقة بالآخر هو «الغرابة» التى نسبح فيها» .

وقد رأى تودوروف فى هذه المحاولة لتشييد العلاقات الفكرية الحديثة عند بلانشو ـ أقول رأى فى تلك العلاقة من النموذج الثالث على وجه التحديد شيئا يشبه التعريف بالشعر والأدب الحديث . وقد أضاف بلانشو تفسيراً أكثر حداثة للفكر الهيجلى ، القائل بعدم القدرة على السيطرة على جوهر الشعر ، فإنه بالجزئية Fragment والحوار dialogue (وهى أشكال رومانسية ربما تحمل فى طياتها بذور تجاوز الرومانسية لذاتها) والتكرار الذى لا يتوقف ، يمكن للإنتاج الأدبى الحديث أن ينمو ويتشكل . «المستمر ، والمتقطع ، والمتكرر ، هى سمات الكلمة الأدبية الحديثة . وهى سمات تبدو متناقضة ولكنها تتصدى للقول بحتمية الوحدة» .

وهنا نتجاوز المنهج الرومانسى بوصفه قائما على البحث عن الذات الفردية . وعلى علاقة بالآخر أساسها دمج الأضداد . ويطالبنا بلانشو (ويطالب الأدب) بالاعتراف بالآخر كآخر ، دون التوحد معه فى علاقة خارجية مزدوجة . وبقبول الاختلاف الذى ليس من المحتم أن يكون وفق نموذج ما ، أو منتهكا لقوانين الإبداع . ويكون الأدب (فى جميع العصور) هو محاولة لتعلم هذه العلاقة اللاتوحيدية ، علاقة الاعتراف المزدوج بالآخر فى غرابته وتفرده .

وبعد أن يستعرض تودوروف أوجه التجديد فى نظرية بلانشو ، يتخذ من أفكار بلانشو نفسه ذريعة لنقده ، إذ إنه يوضح أنه إن كان البحث عن الجوهر ، أو عدم تعدى العمل الفنى ، هما سمتا الإنتاج الأوروبى الغربى منذ فترة فإن بلانشو الذى يطالب بالاعتراف بغرابة الآخر وتفرده ، لم يستطع أن يخرج من دائرة الإيديولوجية الغربية التى تحكم أعماله ، والتى جعلته يرى فى الإنسان الغربى محور التأمل ، وجعلت أحكامه على الأدب تصدر عن عقلية لم تعرف تماماً من هو الآخر . ودليل تودوروف على ذلك أنه عندما أعلن بلانشو أن الرواية «فن بلا مستقبل» ، انبعثت الثورة الفنية فى أدب الرواية فى أمريكا اللاتينية وأدت إلى إنتاج أبعد ما يكون عن البحث عن الجوهر أو عدم تعدى الفن ، ومن ثم فإن بلانشو لم يستطع أن يفكر الآخر أو يتوقع غرابة الآخر .

وإذا كان تودوروف قد وجد سمات تجديدية عند بلانشو ، بالرغم من نقده له ، فإنه يتوقف أيضا عند شخصية أصبحت محورية اليوم فى مجال التجديد الفكرى المعاصر ، وأعنى رولان بارت .

وفى البداية يجمل تودوروف سمات المناخ الذهنى لدى بارت . فإذا كان هذا المناخ يعتمد عند بلانشو على الإنتاجية وعدم التعدى ، فإننا ، وإن وجدنا أيضا لدى بارت عدم تعد للعمل الفنى ، فإنه ـ أى بارت ـ يهتم أكثر بما يسميه «كثرة التفسيرات» .

والمرحلة التى تمثل عدم تعدى العمل الفنى عند بارت تشمل الفترة من ١٩٦٠ إلى ١٩٦٦ ، التى تبلورت فى مقالاته النقدية Essais Critique وترتبط هذه الفكرة أيضا بالبحث عن الجوهر . وكما يقول بارت فى مقالاته النقدية : «العمل يكتب وهو يبحث عن نفسه» (ص : ١١) ، أو (ص : ١٤٠) «جوهر الأدب ليس أكثر من حرفيته» . أو فى مجال آخر : «الفعل يكتب فعل غير متعد» (ص : ١٤٩) . والتميز الذى يحاول بارت أن يوضحه بين لفظ «كتاب Ecrivains وكتبة Ecrivans » يشبه إلى حد كبير التمييز الذى يقوم به سارتر بين الشعر والنثر.

ولكن ما يحاول تودوروف أن يوضحه هو أن فكرة «كثرة المعنى هى المسيطرة عند بارت» . وهى توازى فى هذا المجال فكرة الإنتاجية عند بلانشو . وهى تتمثل فى أغلب أعماله ، حيث يقول «إن معنى العالم ليس قابلا للتلفظ ، وأهم واجب على الفنان هو استكشاف المعانى الممكنة ، التى إن أخذناها كلا على حدة تصبح بالضرورة كذبا ، ولكن بمجموعها هو الذى يشكل حقيقة الكاتب» .. أو فى مجال آخر «إن الكاتب ليس إلاخالق التباس» أو يقول : «إن العمل ينطوى على عدة معان ، ليس لعجز فى القارىء ولكن نتيجة بنياته الخاصة» . ثم إن العمل «خالد» ، لا لأنه يفرض معنى واحداً على أناس مختلفين ولكن لأنه يقترح معانى مختلفة على شخص واحد» . (نقد وحقيقة ص : ٥١) ، أوكما ذكر فى مقال كتبه فى مجلة الاستطيقا «من العمل إلى النص» : «إن النص ... يرجىء الدال إلى ما لانهاية ؛ إن النص يتحلل ... فالنص ليس مفردا بل جمعا . وهذا لا يعنى فقط أنه يحتوى على عدة معان ، ولكنه يحقق فى الواقع تكثير المعنى ، تكثيرا لا سبيل إلى رده إلى وحدة متجانسة» . (من العمل إلى النص ، ص : ٢٢٧ ـ ٢٢٨ De l'Ouvre au Texte)

ويحاول بارت التميز بين ما هو قابل للقراءة lisible وما هو قابل للكتابة Scriptible ، أى ما يسميه العمل الكامل والنص . «إن العمل المتكامل ضئيل الرمزية ، أما النص فرمزيته لاحد لها . فالعمل الذى نتمثل ، ونتفهم ، ونتلق طبيعته الرمزية هو نص» . وقد ذكر بلانشو ذلك بطريقة أخرى عندما قارن بين العمل «الذى يحد الالتباس» والنص الذى يترك فيه الالتباس أو الغموض على سجيته» . ويقترح بارت أن تكون نظرية النص هى ممارسة الكتابة . وهنا يضيف تودوروف : «بودنا لو أضفنا الآتى : إن نظرية الرواية يجب أن تكون هى نفسها رواية ؛ والشعر لا يمكن أن ينقده سوى الشعر ؛ ولكن هل بارت هو الذى يتكلم أو فردريش شليجل ؟» .

ويخلص تودوروف من هذا إلى قوله إن تقليدية الآراء التى يقترحها بارت واضحة للعيان . وقد هوجم بارت نتيجة لهذا الموقف ، كما هوجم أيضا نتيجة للتغيير المستمر فى المناهج التى تستهويه ، حتى إنه فى خلال عشرين عاما تقلب بين الماركسية (الممزوجة بأعمال سارتر وبريخت) وحتى البنيوية ، ثم الكاهية Telquelisme ؛ فهو يردد أفكار الآخرين ؛ ولذا لم يكن له تلاميذ بحق .

وقد نعجب بعد ذلك من موقع بارت فى الفكر المعاصر ، ولكن هذا الموقف الذى وقفه بارت كان له مايبرره . وقد أراد هو ذلك وأوضحه فى كتابه «بارت بقلمه» . وإذا اقتصر فهم بارت على هذا الجانب ، فإنه يكون قد أخفق فى استيعاب العطاء الفكرى الذى قدمه ؛ لأن الجديد الفعلى ، والإضافة الحقيقية التى يدين بها الفكر الغربى لبارت ، لاتكمن فى مضمون مقولاته بقدر ما هى فى إنتاجية سياقه Enonciation .

وقد تكون هذه الفقرة من كتاب رولان بارت موضحة للقصد . يقول بارت واصفا كيفية صياغته لعمله : «يبدو أن السياق متأثر بجدلية تعتمد على عنصرين : الرأى السائد ونقيضه ، الدوكسا والبرادوكس ، الكليشيهات والتجديد ... إن عملى يستجيب لحركتين : حركة الخط المستقيم (التكرار ، الإضافة ، إلحاح الفكرة أو الصورة) ثم حركة «الزجزاج» ، أى الخط الترددى الحركة (النقيض ، الرجوع إلى الوراء ، الرفض ، الإنكار ، الإياب ، حركة الـ z أو آخر حروف اللغة الفرنسية) .

وهنا يلتقى بارت ببلانشو وبالفكر الغربى المعاصر ، الذى يتجاوز المرحلة الرومانسية الباحثة عن إدماج الأضداد . وتبرز السمة الأساسية لكل هذه الأعمال ، ألا وهى سمة «التشتيت» التى تجعل الكاتب عاجزاً عن معرفة «من يتكلم ؟» فى النص . إنها عدة أصوات ؛ إنه قاص وراو وكاتب وفاعل حوار ؛ إنها «غرفة الأصداء» التى أشار إليها بارت فى كتابه الذى أصبح أساسيا لفهم تطور الفكر البارتى : «بارت بقلمه» . وأخيرا نستطيع القول إن قراءة تودوروف لبعض الكتاب المعاصرين قد بلورت لدينا بعض المعرفة عن تطور الفكر الأدبى الفرنسى المعاصر . وتتلخص هذه المعرفة فى النقاط التالية :

١ ـ استمرارية التيار الرومانسى .

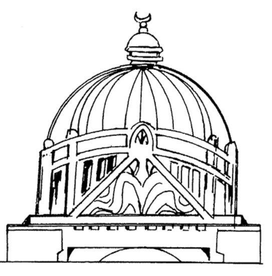
٢ ـ بزوغ بعض التيارات الحديثة ، خصوصا عند بلانشو وبارت ، ولكنها تيارات صعبة التحديد وملتبسة .

٣ ـ التأكيد ـ نظريا ـ عند بلانشو على المحافظة على اختلاف الآخر .

٤ ـ أما بارت فإنه يعطى صوته للآخر دون أن يندمج فيه ، ويقول بتعدد الأصوات ، وينعت موقعه هذا بالأصالة Inauthenticite

٥ ـ ويلتقى هذان الاتجاهان فيما أسمياه بالمحايد «Neutre» ؛ المحايد كغياب للأنا وكوجود للآخر .





الرسائل الجامعية

[١] فن القصة القصيرة في فلسطين

عرض : مجدى العفيفى

الباحث فى الأدب العربى الحديث . يلاحظ قصوراً واضحاً فى دراسة القصة الفلسطينية . على الرغم من كثرة ما هو منشور منها فى الصحف والمجلات الأدبية . وفى المجموعات القصصية التى كتبها كتاب فلسطينيون يعيشون داخل فلسطين أو خارجها .

صحيح أن ثمة دراسات قد جاهدت لسد هذا القصور من قبيل «حياة الأدب الفلسطينى الحديث من أول النهضة حتى النكبة» للدكتور عبد الرحمن ياغى . و«القصة القصيرة فى بلاد الشام» للدكتور نعيم حسن الياف . ولكن مثل هذه الدراسات لم تزو ظمأ المتعطشين لمعرفة هذا الفن فى فلسطين . خصوصا إذا قورنت بالدراسات التى تناولت فن القصة القصيرة فى الأقطار العربية الأخرى .

وآخر دراسة حاولت تغطية الفراغ النقدى الذى تعانى منه المكتبة العربية إزاء القصة القصيرة فى فلسطين . هى الرسالة التى قدمها الباحث الفلسطينى «حسن عليان» إلى جامعة القاهرة لنيل درجة الماجستير فى موضوع «فن القصة القصيرة فى فلسطين فى القرن العشرين» تحت إشراف الدكتور طه وادى .

لقد استعان الباحث ـ بادئ ذى بدء ـ بالمنهج الواقعى . سواء فى كشف العوامل المؤثرة فى نشأة المدرسة الأدبية . رومانسية كانت أم واقعية . كما استعان به فى التحليل الفنى للأعمال القصصية الكثيرة التى تناولها البحث . وقد درس الباحث المجموعات القصصية التى تبين اتجاهاً أدبياً محدوداً . ومرحلة زمنية وفنية . من مراحل القصة القصيرة . فدرس المضمون والقضايا الفكرية التى وقف عندها كتاب المرحلة . والشخصيات القصصية . والزمان والمكان وأثرهما على بناء القصة . كما توقف عند بعض خصائص الأسلوب فى السرد والحوار .

قسم الباحث رحلة القصة القصيرة فى فلسطين إلى أربعة مراحل : مرحلة القصة الرومانسية . وتبدأ من أوائل القرن العشرين حتى منتصفه . ثم مرحلة تأصيل القصة الرومانسية وتشمل المدة بين سنتى ١٩٥٦ ـ ١٩٦٧ . ثم مرحلة نشأة القصة الواقعية بين عامى ١٩٤٨ ـ ١٩٦٧ . أما المرحلة الرابعة فهى مرحلة تأصيل القصة الواقعية وتتضمن الحقبة بين سنتى ١٩٦٧ ـ ١٩٧٣ .

بدأت المرحلة الأولى لنشأة القصة القصيرة الفنية وتطورها فى ظل الرومانسية بوصفها مذهباً أدبياً للتعبير فى فلسطين . وتتضمن كتاباً تجمع بينهم خصائص فنية مشتركة . ولقد استمد معظم هؤلاء الكتاب مكوناتهم الفكرية وأدواتهم الفنية من ثقافات وافدة . مثل الثقافة الروسية ممثلة فى «خليل بيدس» و«نجاتى صدقى» ، والثقافة الإنجليزية ممثلة فى «عبد الحميد ياسين» و«نجوى قعوار» ، و«محمد نفاع» و«محمد أديب العامرى» ، والثقافة الفرنسية ممثلة فى «محمود سيف الدين الايرانى» . وقد كانت هذه الثقافات ترفد التعبير الفنى وتساعد عليه ، ولكن يظل مضمون القصص مرتبطا بالواقع ، يستمد منه ملامحه واتجاهاته .فيعكس رؤية الكتاب الخاصة بأزمات الواقع وتناقضاته .

ويحصر الباحث مسار القصة القصيرة فى هذه الحقبة فى ثلاثة اتجاهات فكرية عبرت عن علاقة الأديب بالواقع ، وعلاقة القصة القصيرة بالبيئة الاجتماعية ، وذلك من خلال ثلاثة محاور تتعلق بالصورة الفنية للشخصية القصصية . وهى : الاغتراب ، وأزمة الشخصية ، والتمرد على التفاوت الطبقى ، ثم الشخصية بوصفها رمزاً .

أما عن الاتجاه الأول فيرى الباحث أنه فى خضم التمازج بين الحضارتين العربية والقديمة . وما نجم عنه من متغيرات ، نشأ القلق الزمانى والمكانى فى ذهن الإنسان الفلسطينى وشعوره عقب الحرب العالمية الثانية ، وقد واكب الأدب والفن هذا القلق الذى أحسه الكتاب والأدباء ، حيث شعروا بالاغتراب من مجتمعهم وأدركوا أن المسافة بعيدة بينهم وبين الواقع الاجتماعى ، وقد برزت هذه الصورة الرومانسية للكتاب أو بالأحرى ، لشخصياتهم عند «نجوى قعوار» فى مجموعتها «عابرو السبيل» . ومن خلال تحليل الباحث لهذه المجموعة خلص إلى أن أزمة الاغتراب عند الكاتبة تمثل خطاً متطوراً فى مجال الفكر والفن وتمثل تطوراً نوعياً لحركة الأديب الفلسطينى بعد الحرب العالمية الثانية ، قصر عن إبرازه كتاب القصة المترجمة .

أما الاتجاه الثانى ، فيغلب على الكاتب فيه التمرد على القيم والعادات البالية فى الوسط الذى تعيش فيه الشخصيات ، وعلى الاستغلال الطبقى ، وقد مثل صورة هذا التمرد : «عبد الحميد ياسين» و«نجاتى صدقى» .

وأما الاتجاه الثالث ، الذى تبرز فيه الشخصية بوصفها رمزاً ، فيتناول الموضوعات الحساسة ، واللجوء إلى الرمز خوفاً من المطاردة أو الاعتقال . وقد مثل هذا الاتجاه : محمد نفاع فى مجموعته «الأصيلة» وميشيل الحاج فى مجموعتيه «قبور الأحياء» و«المجنون يعشق الموت» وطه القاضى فى مجموعته «ضحايا وقرابين» .

ويمضى بنا الباحث - فى الفصل الثانى - إلى مرحلة تأصيل القصة القصيرة الرومانسية . وقد توقفت مرحلة بدايات القصة الرومانسية عند عام ١٩٥٦ . لأن هذا التاريخ كان بداية مرحلة مهمة لها آثارها : المادية والاجتماعية والنفسية . إذ أعطت الكتاب دفعة قوية . وتصوراً جديداً . ومواقف جديدة . ورؤية جديدة لأزمة الصراع العربى اليهودى . وقد مثل هذه المرحلة من عمر القصة الرومانسية كتاب لهم دورهم فى عملية التأصيل شكلاً ومضموناً . مثل : محمد جلال عناية فى مجموعته «دم على الجدار» . ويوسف جاد الحق فى مجموعته «النافذة المغلقة» . ومحمود سيف الدين الإيرانى فى مجموعتيه «ما أقل الثمن» و«متى ينتهى الليل» .

ويلاحظ الباحث أن المضمون الاجتماعى قد حظى بنصيب موفور من عناية الكتاب . وذلك نتيجة الإحساس النسبى برياح التغيير التى هبّت على الأفراد والجماعات داخل المجتمع الفلسطينى . ومن أهم المضامين الاجتماعية : قضية الحب . ومن صورها : عاطفة الأمومة . وحب الوطن . وحب الإنسان لأخيه الإنسان . وحب الرجل للمرأة بصورتيه الشرعية وغير الشرعية . أما القضية الوطنية فقد حظيت بنصيب طيب من كتابات الأدباء . وذلك من خلال تصويرهم للصراع العربى اليهودى فى عام ١٩٤٧ - ١٩٤٨ وفى عام ١٩٥٦ . ولكن أفكار الشخصيات لم تقتصر على القضايا الاجتماعية والوطنية فحسب بل اتسع نطاقها ليشمل قضايا الوجود والموت والحياة . وقد عرضت هذه المضامين من خلال شخصيات ذوات رؤى واضحة . ومواقف محددة أوسع أفقاً مما برز فى قصص المرحلة السابقة . وذلك لاستقامة الأدوات الفنية التعبيرية .

ثم ينتقل الباحث بنا إلى المرحلة الواقعية فى القصة القصيرة فى فلسطين . تلك التى واكبت مرحلة المد الاشتراكى . ولم يكن ظهورها نتيجة طفرة أو وليد صدفة فنية . بل كان نتاج ولادة طبيعية لحركة المجتمع المتطورة الذاتية إلى إصلاح الفرد والمجتمع . وينبه الباحث إلى أن القصة الواقعية عاصرت القصة الرومانسية من حيث النشأة على أيدى كتاب تفاعلوا مع الأحداث والمتغيرات السياسية فى المنطقة . وأدركوا أن القصة الواقعية هى الشكل الأنسب للتعبير الأدبى عن قضايا مجتمعهم ومبادئهم . ولذلك اتجهت كتاباتهم إلى التعبير عن وجدان الجماهير وعن الظلم الواقع عليهم لأسباب مادية وسياسية . ومن هؤلاء : «عارف العزونى» و«أمين فارس ملحس» . و«نجاتى صدقى» .

ويرى الباحث أن تحرر الكثير من البلدان العربية عن طريق ثورات . أهمها ثورة يوليو المصرية . دفعت الفكر العربى خطوات كثيرة . مما أدى إلى فتح مجالات الاتصال المتعددة بالفكر العالمى . وقد انتهى ذلك بالكتاب الفلسطينيين - فى مجال القصة - إلى وعى العلاقات الفردية والاجتماعية والإنسانية . وإلقاء الضوء على القضايا الاجتماعية والاقتصادية وأثرها على الفرد والمجموع . سلوكاً ومنحى . واتجاهاً .

وقد حدد الباحث بداية «الواقعية» بالنكبة الأولى فى عام ١٩٤٨ . ونهايتها بالنكبة الثانية فى عام ١٩٦٧ . لما يمثله هذا العام من نقطة تحول إلى مرحلة جديدة فى الرؤى والمواقف . وقد مثل هذا الاتجاه كتاب صوروا البشر وهم يكرسون طاقاتهم لبناء مستقبل مختلف . بقدرات مدركة واعية . ومن أهمهم : أمين فارس . وجبرا إبراهيم جبرا . ونجاتى صدقى . وسميرة عزام . ويوسف شرورو . وغسان كنفانى . لقد مثل هؤلاء الكتاب - بمجموعاتهم القصصية - النزعة الواقعية فى صورتها النقدية . وعكسوا إيمانهم بضرورة تبنى القيم الصاعدة فى المجتمع . دون وعظ أو سطحية . كما حرصوا على تلاحم الشكل والمضمون فى الأثر الأدبى . والحرص على عدم الابتعاد عن روح الجماهير .

ومن أهم القضايا التى عالجها كتاب هذه المرحلة . القضية السياسية التى نتجت عنها آثار كبيرة عميقة فى المجتمع الفلسطينى بوجه خاص . والبلاد العربية بوجه عام . بما أحدثته من خلخلة فى القيم والمفاهيم . واضطراب فى الرؤية والسلوك . ولقد تناول كتاب هذا الاتجاه القضية القومية من زاوية جديدة مختلفة عن الرؤية الرومانسية . فلم يهربوا إليها لتكون موقع أحلامهم بل وضعوها فى قصصهم موضع التحليل . من حيث مقوماتها والعوامل الفاعلة فيها . ونتائجها على حياة الشخصية الفلسطينية .

ويرصد الباحث مدى التطور الفنى الذى أحرزته القصة القصيرة فى فلسطين منذ عام ١٩٤٨ حتى عام ١٩٦٧ فيؤكد أن التطور والنضج يظهران فى كل زوايا القصة . سواء من حيث بناء الحدث . أو رسم الشخصية . أو توضيح الزمان والمكان . وفى اللغة : سرداً وحواراً .

ثم تأتى . بعد ذلك . مرحلة تأصيل القصة الواقعية القصيرة . التى تشغل الحقبة الممتدة من عام ١٩٦٧ إلى عام ١٩٧٣ . ويوضح الباحث عوامل نضج الاتجاه الواقعى فى هذه المرحلة . وعلى رأسها نكسة ١٩٦٧ التى غيرت كثيراً من المفاهيم والقيم والآراء التى كانت سائدة قبل هذا التاريخ . وعرت الواقع من ثوبه الفضفاض . وفتحت الباب أمام أقلام شابة . كانت تظهر على استحياء قبل هذا التاريخ . ولكنها تفاعلت مع الواقع الجديد - الثورة - ومن هؤلاء : رشاد أبو شاور . وأميل حبيبى . وتوفيق فياض . وغسان كنفانى . وصالح أبو إصبع . وحسن أبو النجا . وخليل السواحرى . وفخرى قعوار . وبدر عبد الحق . وأحمد عودة . ومحمود الريماوى . ومفيد نحلة .

وقد تميزت هذه المرحلة من عمر القصة القصيرة الواقعية . على الرغم من رقعتها الزمنية المحدودة . بالعطاء الفنى الذى أنتجته أقلام متنوعة ومتعددة واكبت تطور الإنسان الفلسطينى فى مواقف مختلفة .

ويلاحظ الباحث أن القضية القومية قد اتسعت أبعادها . وتعددت ظلالها . فى قصص هذه المرحلة . فبدت نظرة كتاب الأرض المحتلة أكثر تفاؤلاً وإشراقاً من نظرة الإنسان الفلسطينى خارج الأرض المحتلة . ذلك الذى اتسمت نظرته منذ البداية بالسواد والتمزق .

وتأتى القضية الاجتماعية فى المرتبة الثانية من حيث الأهمية . تليها القضية الاقتصادية . ويوجد فى قصص هذه المرحلة بعد جديد لم نعهده من قبل . تمثل فى سلوك شخصيات الأرض المحتلة . الرامى إلى شراء مخلفات العرب الذين هاجروا منذ سنة ١٩٤٨ حتى سنة ١٩٦٧ . وحفظها . على أمل أن يعود إليها أصحابها ذات يوم .

أما عن البناء الفنى فيلاحظ الباحث التلاحم القوى بين كتاب هذه المرحلة وشخصياتهم . الأمر الذى يكشف عن عمق الرؤية ووضوحها . فيؤكد أن مشكلة الفرد ليست إلا حلقة من مشاكل المجموع . فقد انتسبت الشخصيات إلى بيئتها الفلسطينية من خلال الأوضاع التى وجدت فيها . وشهدت هذه المرحلة تحقيق التوازن بين العالم الداخلى للشخصية وعالمها الخارجى . واحتفى الكتاب بعنصرى الزمان والمكان . واتخذت الشخصيات من الأرض الفلسطينية مسرحاً حيا تتحرك فيه . وتأخذ أبعاد المكان والزمان أهمية واضحة فى القصص . وذلك لمالها من دلالة على ربط الحاضر بالماضى وإلقاء الضوء على الواقع الذى تعيشه الشخصيات . ولقد بين الباحث دور السرد والحوار فى نضج القصة القصيرة الواقعية التى مثلت مرحلة

متطورة شكلاً ومضموناً من عمر القصة فى فلسطين ، سواء فى عرض المضامين ، أو بناء الشخصيات ، أو إقامة الحدث القصصى .

هذا هو مسار القصة القصيرة فى فلسطين ، سواء كانت القصة التى تنتمى إلى الاتجاه الرومانسى أو إلى الاتجاه الواقعى . وقد أوضحت الرسالة أن الاتجاهين قد عبرا إلى حد كبير عن قضايا الواقع الفلسطينى على الرغم من اختلاف النظرة وطريقة التعبير . ولكن الدراسة أثبتت أن الاتجاه الواقعى هو الذى كتب له القدرة على الاستمرار والبقاء فى النهاية ، لأن الواقعية أقدر على تصوير الواقع الفلسطينى المتفاعل ـ دوماً ـ مع الأحداث الكثيرة التى يعانى منها الإنسان الفلسطينى

الأسس الفنية لتطور القصة القصيرة عند نجيب محفوظ

يعد الأستاذ نجيب محفوظ . حقلاً خصباً . ومعيناً لا ينضب لعمل النقد والنقاد . فقد استقطب أدبه القصصى كافة الاتجاهات النقدية . وأفرز هذا الاستقطاب عشرات الدراسات . بأكثر من لغة . وحظى فنه الروائى بالاهتمام الأكبر . ربما على حساب الاهتمام بفن القصة القصيرة لديه . فنصيب القصة القصيرة من النقد لا يتكافأ مع ما قدمه من جهد إبداعى فى هذا المجال . الأمر الذى يتيح الفرصة لاستمرار الزعم القائل بأن نجيب محفوظ كاتب روائى فحسب . أو الزعم بأن قصصه القصيرة ليست سوى « اسكتشات » وتجارب لأعماله الروائية .

والدراسة التى بين أيدينا . تلح علينا أن ننظر إلى نجيب محفوظ بوصفه كاتب رواية وقصة قصيرة معا .

فأما الدراسة فهى « الأسس الفنية لتطور القصة القصيرة عند الكاتب المصرى المعاصر نجيب محفوظ » وقد قدمها الباحث « حسن البندارى » . إلى كلية دار العلوم للحصول على درجة الماجستير ـ ونالها بتقدير امتياز تحت إشراف الدكتور عبد الحكيم حسان .

يعنى هذا البحث بدراسة قصص نجيب محفوظ القصيرة . دراسة نصية . تتعمق النص . فتقدم معطياته . وتكشف عن طاقته التطورية . ولتحقيق ذلك اتجه الباحث إلى حصر إنتاج الكاتب المنشور فى الدوريات والصحف والمجموعات ابتداء من عام ١٩٣٤ ـ وهو العام الذى كتب فيه نجيب محفوظ أول قصة قصيرة ـ إلى نهاية عام ١٩٧٢ . وهو العام الذى جعله الباحث نهاية لبحثه .

وتتجلى قصص نجيب محفوظ ـ فى هذه الدراسة ـ عبر ثلاثة مستويات من القصص . فثمة قصص تجريبية متعثرة البناء . وأخرى طامحة إلى النضج . وثمة قصص سجلت نضجاً فنياً تجاوز التجريب والطموح .

ولقد اقتضى هذا التفاوت من الباحث تبويب الرسالة إلى ثلاثة أبواب . تولى الباب الأول تغطية القصص التى يتراوح مستواها بين التجريب والطموح وأسماها . « مرحلة البداية » . وفى الباب الثانى عمد الباحث إلى دراسة القصص التى تقع فى منزلة بين المنزلتين وأطلق عليها « المرحلة الوسطى » . أما الباب الثالث فقد اختص بالقصص التى بلغت قمة التعبير القصصى . وهى تشكل أغلب إنتاج الكاتب . وهى « المرحلة الحديثة » . وقد أعقب هذا الباب ملحق ببليوجرافى لقصص نجيب محفوظ المنشورة بين عام ١٩٣٤ إلى نهاية عام ١٩٧٢ .

عالج الباحث . فى الباب الأول . قصص مرحلة البداية على مستويين . مستوى بدت فيه القصص متعثرة التصميم مضطربة البناء ، فالحدث مجرد وقائع متراكمة والشخصية مسطحة . والزمان فى تغير متصل ، تزدحم القصة بالأماكن . لتصبح القصة ـ فى النهاية ـ صورة لرواية مختصرة أو مشوهة . ولقد تبدى ذلك كله . من خلال تحليل الباحث لقصص : « ثمن الضعف » . و « وفاء » . و « مأساة الغرور » . و « حكمة الحموى » . و « الدهر المعلم » . و « الذكرى » .

أما المستوى الثانى فقد ظهر فيه البناء القصصى قريبا من النضوج . يمثل ـ بحق ـ بداية « نضج القالب الفنى » . حيث يرصد القاص رصداً طموحا عميقا كلاً من الحدث والشخصية . ويسيطر سيطرة نسبية ـ على حركة الزمن . رغم حشد القصة بالأماكن والعرض بالسرد المتأنى . ولكن معجم القص والحوار يتحرر تحررا ملحوظاً من كثير من السلبيات . ويستشهد الباحث على ذلك بقصص : « أدلة الاتهام » و « ملوك جوف الأرض » . و « الحلم واليقظة » . و « البحث عن زوج » . و « العرافة » . و « الشر المعبود » . و « ثمن الأمومة » . و « راقصة من برديس » .

ويكشف هذان المستويان من القص لدى نجيب محفوظ عن حقيقة بارزة . مؤداها أن قصص البداية لم تتجاوز التجريب الذى لا يعدو أن يكون تبشيراً بمرحلة جديدة متطورة عنها . وهى المرحلة التى أطلق الباحث عليها « المرحلة الوسطى » . وتضم ثمانى وأربعين قصة تفوق ـ فنياً ـ القصص التجريبية . وتضم عشرين قصة . وإن كانت لا ترقى إلى مستوى القصص الأخرى التى كتبها نجيب محفوظ فيما بين عامى ١٩٦١ . ١٩٧٢ . وتضم مائة وسبعا من القصص .

ويأخذ الحدث القصصى ـ فى هذه المرحلة الوسطى ـ ثلاثة اتجاهات متميزة . فهو « مستطرداً » فى بعض القصص . ويتصف « بالافتعال » فى بعضها الآخر . ويكون « متماسكا » فى البعض الأخير . ويتمثل الحدث المستطرد فى قصص : « قناع الحب » . و « الأراجوز المحزن » . و « فتاة العصر » . و « ثمن زوجة » . فالكاتب بعد أن يفرغ من تقديم الحدث فى كل قصة من هذه القصص . يضيف إليه إضافة يمكن الاستغناء عنها بسهولة دون أن يتأثر الحدث . ويتضح الحدث المفتعل فى قصص : « المرض المتبادل » . و « الحظ » . و « روض الفرج » و « عفو الملك أسركان » . أما الحدث المتماسك فيتبدى فى قصص من مثل « همس الجنون » . و « وبذلة الأسير » .

ويقدر الباحث أن الشخصيات القصصية فى المرحلة الوسطى ، شخصيات تقترن بالتشويق . و « التوتر » . وتطمح إلى أن تكون شخصيات متكاملة فنيا .

ويرتبط الإطار الزمنى لقصص هذه المرحلة بتجربة الحدث ارتباطاً منطقياً . إذ تفرض طبيعة الحدث وطاقته النفسية تحديد الزمن : طولاً أو قصراً . ويعنى القاص بالمكان عناية تتفق وحركة الحدث المرحلية . بمعنى أن تريث المعالجة الفنية قد أتاح للمكان طاقة فعالة وظفت فى خدمة الحدث . يضاف إلى ذلك أن التحديد المكانى قد حقق ثلاثة أغراض هى : التركيز . وإيضاح الزمن . ومن ثم تعميق وقع الحدث فى المتلقى . ويعمد القاص ـ فيما يتعلق بأسلوب العرض ـ إلى ثلاثة طرق مختلفة . لكل منها دلالتها أو قيمتها الفنية . أما الطريقة الأولى فتتعلق باستخدام المنهج التحليلى والمنهج التمثيلى . منفردين أو مجتمعين . فى تقديم الحدث أو عرض الشخصية . وهو ما يسميه الباحث بالتشكيل الثنائى . والطريقة الثانية طريقة

الترجمة الذاتية . وهى طريقة فعالة يمكن للقارىء بواسطتها الحصول على متعة أعظم وأكثر قرباً للنفس . تتمثل الطريقة الثالثة فى «الرسائل» التى وظفها القاص ليدعم الحدث فى عدد من قصصه .

ولدى الكاتب ثلاث ظواهر تكشف عنها الصورة التعبيرية فى قصص المرحلة الوسطى . فصورة اللغة صورة فصحى على درجة عالية من الإحكام والتوازن . لكنها ليست لغة خاصة تصعب على القارىء المتوسط الثقافة . وتتصل الظاهرة الثانية باستعمال القاص للألفاظ الأجنبية والألفاظ العامية فى بعض تراكيبه الفصيحة . وتتصل الظاهرة الثالثة بالاستطراد فى بعض الصور الجزئية فى عدد قليل من القصص . ويؤكد الباحث أن الاستطراد ضرورى فى أحيان وغير ضرورى فى أحيان أخرى . فالمهم فى الأمر هو توظيف الصورة الاستطرادية توظيفاً دالاً . يتجنبها من سلبية التوازن المخل .

ويعرض الباحث - فى الباب الثالث والأخير من الدراسة - للمرحلة الحديثة . ونلتقى معه بالقصص التى فرضت منظوراً نقدياً جديداً يغاير المنظور النقدى الذى تشكله قصص مرحلة البداية والمرحلة الوسطى .

ويظهر من قصص المرحلة الحديثة أن الحدث يأخذ عدة اتجاهات متميزة : الاتجاه التقليدى المتطور . والاتجاه التعاقبى . والاتجاه السردى المونولوجى . وأخيراً الاتجاه الحوارى . ويلاحظ الباحث عنصر الحلم الذى استحدثه الكاتب . ليأخذ طابع الظاهرة اللافتة فى بعض القصص . وقد وظف نجيب محفوظ هذا العنصر توظيفا فنياً وهو يتصدى لتحديد عدد من شخصيات قصصه . أو لتطوير الحدث حيث يبدو التوظيف ظاهرة لا يمكن تجاهلها . والأحلام المستخدمة فى تطوير الحدث أو رسم الشخصيات - كما توضحها قراءة متأنية لكل قصص الحلم - تأخذ وجهتين : فى الوجهة الأولى نلتقى بالحلم الدال على شىء يكمن فى ذاكرة الشخصية . وتنشد الخلاص منه . وفى الوجهة الثانية يهدف الحلم إلى تحذير من أمر سيقع فى المستقبل . ورغم تمايز هاتين الوجهتين إلا أنهما تلتقيان حول هدف واحد يفضى إلى الشخصية أو تطوير الحدث إلى نقطة محددة .

ويقدم القاص الحدث فى قصص الاتجاه التقليدى المتطور - بسرعة إيقاعية . متقدمة ومتراجعة . هذه السرعة الإيقاعية لا تتيح للقاص فرصة التعامل الهادىء أو الالتقاء المتأنى ببيئات مرسومة رسماً مفصلاً . ولذلك يبدو المكان بصفة عامة . فى قصص هذه المرحلة . باهتا غير واضح المعالم أقرب إلى التجريد منه إلى التجسيم . وتتميز طبيعة الزمن الذى يستغرقه الحدث القصصى لتكتسب طابع السرعة . ليس متأنياً فهو لاهث متلاحق .

ولكن يختلف وضع هذين العنصرين - المكان والزمان - فى الاتجاه التعاقبى . إذ ينحو المكان إلى التحديد فى بعض القصص . وتأخذ وجهة غامضة باهتة فى قصص أخرى . بيما يتراوح الزمن بين التكثيف والتوالى السريع . ويتميز بصفة الإطلاق فى القصص الحوارية . تلك التى تستهدف عن طريق المبادلة الحوارية . التعبير من الفكرة المحددة . وحين يتناول الباحث عنصرى الزمان والمكان . فى قصص الاتجاه الذى يقوم على تيار الوعى . يجد تغيرا فى استخدام هذين العنصرين . ونلتقى فى قصص هذا الاتجاه بما يسمى بعملية «المونتاج» وهى تكنيك سينمائى تأثر به نجيب محفوظ كما تأثر به كبار كتاب الوعى . مثل «جيمس جويس» و «فرجينيا وولف» .

وتبدو عملية المونتاج الزمنى فى بعض قصص مجموعة «دنيا الله» . ويلاحظ الباحث أن نجيب محفوظ يثبت الشخصية فى المكان . ولكن يتحرك ذهنها أو وعيها ما بين أزمنة الماضى والمستقبل والحاضر . ويقدم القاص فكرتين . إحداهما من الماضى البعيد والأخرى من الماضى القريب . ثم يسقط هاتين الفكرتين على صورة الحاضر فى ذهن الشخصية . تلك التى لا يلبث وعيها النشط أن يثب إلى فكرة مستقبلية .

ويعمد نجيب محفوظ إلى المونتاج المكانى فى العديد من قصص هذا النهج . فيقوم بتثبيت الزمن عند نقطة أو لحظة معينة . ثم يجرى تغييراً لعنصر المكان بتعديد المناظر . وتبديل المشاهد . وتغير الصور .

ويرجع الباحث عناية نجيب محفوظ بالمونتاج فى قصص تيار الوعى إلى وظيفة المونتاج الفعالة التى تتوافق ومنهج القص فى تيار الوعى . ذلك لأن المونتاج تعبير عن الحركة وعن طبيعة الفكر المزدوجة . ويعنى منهج تيار الوعى بتقديم العنصر المزدوج فى الحياة الإنسانية . أى الحياة الداخلية والحياة الخارجية فى وقت واحد . وبما أن المونتاج تعبير عن الازدواج الفكرى أو الحركة الثنائية فإن اعتماد الكاتب عليه يمنحه مرونة الحركة . ويمكنه من تحريك الشخصيات المركزية فى القصص تحريكا متقدما ومترابطا . تجاه مستقبل الفعل ، كرؤية محتملة . أوردّ الشخصية إلى الماضى . رغم وضع الشخصية فى إطار حاضرها .

ولقد طور نجيب محفوظ لغة النص - فى أعماله القصصية الحديثة . ويتمثل هذا التطوير فى ظواهر عدة . تجعل لغة النص مغايرة لما اتسمت به فى مرحلة البداية والمرحلة الوسطى . وتتمثل الظاهرة الأولى فى تعدد الصيغ الفعلية التى تعنى المراوحة - فى النص - بين صيغ الأفعال ذات الدلالات الزمنية المختلفة . وتتضح هذه الظاهرة فى منهج تيار الوعى الذى انتهجه المؤلف فى العديد من قصص هذه المرحلة . وتدل هذه المراوحة على أن كلا من صيغة المضارع والأمر تعبير عن لحظة حاضرة أو مستقبلة . تهدف إلى ربط القارىء بأزمة الشخصية . بيما تمثل الصيغة الماضية تدعيما للحاضر والمستقبل وتنويرا له .

وهناك ظاهرة أخرى يمكن تبينها فى قصص تيار الوعى . وهى تنويع ضمائر (الخطاب . والغيبة . والتكلم) وهو تنويع يتناسب مع الحالة الشعورية المتدرجة التى تتعرض لها الشخصية .

وأما الظاهرة الثالثة التى ارتبطت بقصص المرحلة الحديثة فهى ظاهرة التكرار . تكرار الكلمة أو الجملة أو العبارة داخل الأبنية الأسلوبية . وينبغى ألا تثير هذه الظاهرة اتهاماً بضآلة محصول الكاتب من المترادفات . أو عجزه عن استخدام الضمير العائد . بدلاً من التكرار . إذ يلعب التكرار - فى القصص الحديثة - دلالته الفنية فى حركة الشخصية أو نموها أو لتطوير الحدث . فالتكرار متعمد ومقصود لأنه نتيجة توظيف التعبير المناسب والملائم .





ملاحظات قارئ

(أ)

نشرت مجلة (فصول) ببليوجرافيا عن الشاعر صلاح عبد الصبور فى عدد أكتوبر ١٩٨١ ، ونشرت استدراكات فى عددى يناير وأبريل ١٩٨٢ بقلم الأستاذ ماهر شفيق فريد ، وإنى أستدرك هنا بعض الأشياء :

١ـ دواوين شعرية :

عمر من الحب (قصائد مختارة من شعر صلاح عبد الصبور العاطفى ، وظهرت فى سلسلة الكتاب الذهبى عام ١٩٧١ ، وقد كتبت عنه كلمة فى (صباح الخير ـ عدد ١١ / ٣ / ١٩٧١)

٢ ـ مقالات ودراسات :

أغفلت الببليوجرافيا سلسلة مقالات كتبها صلاح عبد الصبور فى (الثقافة العربية) الليبية عام ١٩٧٤ بعنوان «أصوات شعرية معاصرة»

٣ ـ أعمال عن صلاح عبد الصبور :

(أ) د. على عشرى زايد : استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر ، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان . طرابلس ـ ليبيا . د . ت

(ب) د. على عشرى زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ـ مكتبة دار العلوم ـ القاهرة ـ ١٩٧٩ (الطبعة الثانية) .

٤ ـ مقالات عن صلاح عبد الصبور :

(أ) أمل دنقل : شاعر للعصر وعقل لكل العصور ـ الوادى ـ أكتوبر ١٩٨١ ص ٧١ ـ ٧٢ .

(ب) محمد مهران السيد : هل يقبل اعتذارى؟ الوادى ـ أكتوبر ١٩٨١ ـ ص ٧٣

(جـ) رشاد كامل : أشرس معركة شعريه بين العقاد وصلاح عبد الصبور ـ الوادى ـ اكتوبر ١٩٨١ ـ ص ٧٨ ، ٧٩

(د) أحمد عنتر مصطفى : الشاعر ومزمار الدم ـ الوادى ـ أكتوبر ١٩٨١ ـ ص ٨١ .

(هـ) فولاذ عبد الله الأنور : جيل بعد جيل ـ الوادى ـ أكتوبر ١٩٨١ ـ ص ٨١

(و) أحمد مرتضى عبده : صلاح عبد الصبور كما أراه ـ الوادى ـ أكتوبر ١٩٨١ ـ ص ٨١

(ز) يسرى العزب : أرض جديدة للشعر ـ الوادى ـ أكتوبر ١٩٨١ ـ ص ٨١ .

(ح) عصام الغازى : أول من بحثت عنه فى القاهرة ـ الوادى ـ أكتوبر ٨١ ـ ص ٨٣

(ط) ماجد يوسف : تعليق على ماحدث ـ الوادى ـ أكتوبر ٨١ ـ ص ٨٢

(ى) .... : صلاح عبد الصبور ، الشعر والموت وجيل الصمت ، الوادى ، أكتوبر ، ص ٦٨ ـ ٧٠ .

(ك) حسين على محمد : مطلوب تغيير خريطة الشعر المعاصر ـ الوطن (العمانية) ١١ / ٥ / ١٩٨١

(م) د. على عشرى زايد : رحيل الفارس الحزين ـ أصوات ـ نوفمبر ١٩٨١ ص ٦ ـ ٨

(ن) د. صابر عبد الدايم : الأرض وفارس الحلم القديم ـ مجلة صوت الشرقية ـ أكتوبر ١٩٨١ ـ ص ١٦ .

(ب)

وهذه إضافات لقائمة الرواية المصرية ـ فى عدد يناير ١٩٨٢ :

١ ـ إسماعيل ولى الدين : أيام من أكتوبر عدد خاص من مجلة الثقافة الأسبوعية ، ١٩٧٤

٢ ـ حلمى محمد القاعود :

(أ) رائحة الحبيب ـ عدد خاص من الثقافة الأسبوعية ، ١٩٧٤

(ب) الحب يأتى مصادفة ـ روايات الهلال ، ١٩٧٥

٣ ـ محمد الراوى :
(أ) عبر الليل نحو النهار ـ اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، ١٩٧٥
(ب) الرجل والموت ـ مجلة الموقف الأدبى ، ديسمبر ١٩٧٨ .

(جـ)

وهذه إضافات لقائمة المسرحية العربية مابين عامى ١٩٧٠ ـ ١٩٨٠ :

١ ـ عدنان مردم بك : (أ) الحلاج ـ منشورات عويدات ، بيروت ١٩٧١ (ب) رابعة العدوية منشورات عويدات ، بيروت ١٩٧٢
(حـ) مصرع غرناطة ـ منشورات عويدات ، بيروت ١٩٧٣
(د) فلسطين الثائرة ـ منشورات عويدات ، بيروت ١٩٧٤
(هـ) فاجعة مايرلنغ ـ منشورات عويدات ، بيروت ١٩٧٥

وقد نشرت المسرحية الأخيرة فى ببليوجرافيا «فصول» ـ ولكن ضمن (حرف الفاء) ولم تنشر مع قائمة عدنان مردم بك)
(أ) عشاق أوراس ـ مجلة سنابل ، ١٩٧٠
(ب) ثنائية البطولة والاحتقار ـ مجلة سنابل ، ١٩٧١
(جـ) العشاء الأخير (طبعة ثانية) دار آتون ، ١٩٧٩

٣ ـ محمد مهران السيد :
(أ) الحربة والسهم ـ الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧١
(ب) حكاية من وادى الملح ـ كتاب مجلة الإذاعة والتليفزيون ، ١٩٧٦

٤ ـ نعيم عطية :
الأصدقاء والفتى الشجاع (مسرحيتان) كتابات معاصرة ، ١٩٧٠

٥ ـ يعقوب الشارونى : أبطال بلدنا ـ كتابات معاصرة ، ١٩٧٠ .

حسين على محمد

ملاحظتان :

حول «ببليوجرافيا» الرواية المصرية

نشرت مجلة «فصول» فى عددها الثانى من المجلد الثانى منها ببليوجرافيا قيمة عن الرواية المصرية فى الفترة (من ١٩٧٠ إلى ١٩٨٠) من إعداد الباحث والناقد الأدبى المعروف الدكتور صبرى حافظ .

وهو جهد أدبى كبير يستحق الإشادة والتقدير . غير أن لنا ملاحظتين حول هذا العمل .. وهاتان الملاحظتان لاتقللان من أهمية هذه الببليوجرافيا .. ولاتشككان بالتالى فى صحة البيانات التى توصل إليها الباحث فيها .. ولعل دافعى الأول إلى إبداء هاتين الملاحظتين : هو قول الكاتب نفسه فى مقدمة عمله : إنه «بمجرد الانتهاء من أية قائمة وعرضها على جمهور واسع من القراء والمتخصصين يبدأ اكتشاف بعض الثغرات أو الفجوات فيها . مهمة الحركة النقدية الصحيحة والصحية أن تعمل باستمرار على رأب هذه الفجوات . وعلى إكمال الجهود الفردية فى هذا المجال وتكاملها» .

الملاحظة الأولى : حول مدى تحرى الدقة فى هذه الببليوجرافيا .. فبالرغم من أن الببليوجرافيا عن الرواية المصرية فى الفترة المذكورة فإن الباحث يضم إليها عملين قصصيين لكاتبين غير مصريين .

العمل الأول : (شاهنده) .. وهى رواية كتبها الأستاذ «راشد عبد الله» وزير الدولة للشئون الخارجية لدولة الإمارات العربية المتحدة . والخطأ الذى وقع فيه الباحث نشأ عن أن الرواية نشرت فى «كتاب اليوم» الذى تصدره دار أخبار اليوم .

أما العمل الآخر فهو «سنوات العذاب» .. لهارون هاشم رشيد .. وهارون هاشم رشيد شاعر فلسطينى معروف ، ولاأدرى كيف غاب ذلك عن الكاتب الباحث .

والملاحظة الثانية : تتعلق بمدى استيفاء القائمة لكل الأعمال الروائية التى صدرت فى هذه الفترة

وعلى سبيل المثال أذكر أن الكاتب أغفل إدراج رواية : «محاكمة فى منتصف الليل» للكاتب محمد جلال .. وكذلك رواية : «عطفة خوخة» لنفس الكا-
وهاتان الروايتان صدرتا فى الفترة التى تدور فى فلكها القائمة .. ومرة أخرى لاأدرى كيف غاب عن باحثنا ، وخاصة والروايتان معروفتان لكل مهتم بالرواية فى هذه الفترة .

ولايسعنى بعد إبداء هاتين الملاحظتين إلا أن أكرر إعجابى بهذا الجهد الذى بذله الباحث فى إعداد هذا الإنجاز الأدبى الكبير .

عبد المنعم عواد يوسف

أين المسرح وقضاياه واتجاهاته فى فصول ؟؟

ظهرت مجلة فصول فى عددها الثالث المكرس لفن المسرح واتجاهاته وقضاياه ، أى الجديد والحديث فى اتجاهات وتيارات البحث المسرحى ... هكذا أرادت المجلة أن تقول ، لكن وللأسف الشديد ، جاء العدد خاليا من أى جديد أو حديث فى مجال البحث المسرحى ، فليس هناك درس أو تحليل أو شرح أو حتى إشارة لأهم الإنجازات التى حصلت فى الفكر المسرحى المعاصر ، وكلها تطورات هامه منظورة ومعروفه لأى متابع لحركة المسرح العالمى .

نستثنى مقال «سيسيولوجيا المسرح والدراما» للدكتوره نيله إبراهيم الذى يقدم تلخيصاً لكتاب كير إيلام .

ويمكن أن نشير- بشكل موجز - إلى أهم إتجاهات البحث فى المسرح العالمى التى لم يتعرض لها العدد ولم يشر إليها من قريب أو بعيد .

- فهناك عدة محاور يدور حولها وعليها عمل المجربين والباحثين والممارسين المسرحيين فى عالم اليوم نذكر منها : -
- فدراسة المكان المسرحى على ضوء التركيب الاجتماعى لكل عصر ، وأثر ذلك على تطور فن العمارة المسرحية وتغير شكل دار العرض ، وماوافق هذا من تغير طرق الإبداع وأشكال التعبير وعلى الأخص فى فن الإخراج المسرحى ، الذى أصبحت له اليد الطولى فى صياغة العرض وتشكيل المكان وخلق المساحة المسرحية .
- بروز علم السوسيولوجى كعلم يدرس الظاهرة المسرحية بكل عناصرها الابداع - الجمهور - العمارة - الإعلام النقدى - المسرح والبيئة .
- ظهور علم السينوجراف

إبتداء من أوائل الخمسينات ، والسينوجراف يمكن أن نطلق عليه فن «ما بعد الديكور فى المسرح» فهو الذى يحدد ملامح الصورة المسرحية الجديدة بل يعيد صياغة البنية الإدراكية لمساحة العرض المسرحى وأحيانا للمكان المسرحى برمته ، أى دار العرض ومساحة العرض ، مسترشدا بقوانين بصرية وجمالية وإجتماعية وفيزيائية .

والسينوجراف هو الذى يحدد الأبعاد المعنوية والتكنولوجية لتلك التركيبه : الصاله - الخشبة .

ونجد أصداء تأثيرات هذه الأبحاث متمثله فى أعمال المخرج البولندى «كانتور» مدير فرقه مسرح كريكو ٢ وتجربة المخرج الأيطالى «لوكا رونكونى» فى مسرحية : «أورلاندو فيريوزو» وتجارب المخرج الفرنسى باتريس شيرو .

كذلك غاب عن العدد أى عرض لمسرح العالم الثالث الذى نجد له خير تمثيل فى أمريكا اللاتينية حيث حيث ظهرت خلال العقدين الأخيرين تجارب قيمة تؤكد على صلة المسرح بالمجتمع وتعرف كيف تتعامل مع تراث شعب المنطقة وتوظفه مسرحيا فى أرض الواقع ، وتبتدع أساليب جديده فى العملية المسرحية على مستوى العرض والنص وحركة المجموعة أو الفريق المسرحى فى المجتمع والوسط الإنسانى والبيئى... ومسرحنا فى العالم العربى تقريبا يعانى نفس القهر الذى يقع على فنان المسرح فى أمريكا اللاتينيه ، وعلى هذا فنحن فى أحوج ما نكون إلى معرفة هذه التجارب والاطلاع عليها .. ومعظم هذا المسرح مكتوب عنه ومنشور وممثل ومعروض فى مهرجانات ومنتديات المسرح المعروفه فى العالم الغربى .

ثم ، ألم يكن عبثا أو قصورا أو بماذا تسمونه لا أدرى .. أن تلجأ المجلة إلى بعرضه كتاب «المسرح التجريبى من ستانسلافسكى إلى اليوم» وقد قامت مجلة الهلال بعرضه منذ ١٢ عاماً وقد صدرت ترجمه عربية له منذ ثلاثة أعوام !

كذلك حملت الدراسات المنشوره مفاهيم تعتبر غير معاصره ، فالموضوع الذى قام ببحثه الأستاذ سعد أردش على جديته وإخلاصه إلا أنه يقدم مفهوما للمخرج لم يعد سائدا فى عصرنا ، ويخلص الأستاذ سعد أردش فى مقاله إلى أن المخرج مدير ومنظم ومنسق فى عملية تركيبيه تجمع بين عدة فنون ، بينما الواقع أكبر من هذه :

يعرف فن الإخراج المسرحى اليوم بأنه فن له لغة معدة للحواس ومستقلة عن لغة الكلام . فكما أن هناك صيغة شعرية للغه فهناك صيغة شعرية للحواس صيغة شعرية تتلقاها العين والأذن يقدمها المسرح الحديث ، وهذه اللغه الماديه المشخصة ليست بمسرحية حقا إلا بمقدار ماتتخلص من الأفكار التى يمكن التعبير عنها فى اللغة المنظومة والمقروءة ، وتحولها إلى معان تفهم وتدرك وتحس فى لغة المسرح المادية المشخصة .

وكذلك إمتلأ العدد بالعديد من المقالات التى تدخل فى إطار الدراسات الأدبية وليست المسرحية ، ومازال هذا الخلط قائما عندنا فى مصر ، أى المزج بين المسرح وأدب المسرح .. بينما قد تحرر المسرح فى العالم من هذه الفكرة .. فالمسرح كما أسلفنا له لغته وله علومه وله معارفه الخاصة به .

إن خروج عدد مجلة فصول المكرس لفن المسرح على هذا الشكل وبهذا المستوى رغم حسن نوايا محرريه وتقديرنا لجهودهم ، إنما يدل على حقيقة أصبحت مؤكدة وهى أن غالبية الذين يكتبون للمسرح أو يتصدون للكتابة عن المسرح ثم ينعون أزمة المسرح فى مصر يشكلون ملمحاً من الملامح الرئيسية لهذه الأزمة ، وهذا هو الواقع الذى برهنت عليه الأفكار والسطور المنشورة فى العدد المذكور .

عبد العزيز مخيون

نعتذر عن خطأ غير مقصود فى كتابة اسم الأستاذ «يحيى حق» فى عنوان المقال بصفحة ٥٩ من هذا العدد .

مختصر صحيح البخارى

للإمام ابن أبى جمرة الأزدى
شرح عبد المجيد الشرنوبى الأزهرى
الناشر : مكتبة الآداب

كتاب شعراء النصرانية فى الجاهلية

جمعه ووقف على تصحيح طبعته الأولى
الأب لويس شيخو
الجزء الخامس . الجزء السادس
الناشر : مكتبة الآداب

مسند

الإمام أبى حنيفة
برواية الإمام الحصكفى

قدم له وقام بتصحيحه
عبد الرحمن حسن محمود
الناشر : مكتبة الآداب

مختصر صحيح البخارى

للإمام أبن أبى جمرة الأزدى
شرح عبد المجيد الشرنوبى الأزهرى
الناشر : مكتبة الآداب

الضياع فى المدن المزدحمة

شعر : عبد المنعم عواد يوسف

دار الأنصار بالقاهرة

تنويعات على الأوتار الخمسة

عبد المنعم عواد ـ قيس غانم ـ شهاب غانم ـ فوزى صالح ـ وائل الجشى .

دار البيان بدبى ـ دولة الإمارات العربية

° أوجاع فلسطينية

° شعر عبد الله منصور

منشورات دار البيرق ـ عمان

° همسات إلى الزمن الهارب .

شعر البشير الشرق

منشورات سلسلة الأخلاء . تونس

° كل شيء يشهق

مجموعة قصصية : الناصر القومى

منشورات سلسلة الأخلاء تونس

° من حكايات خالى عزيز

الصادق شرف

منشورات سلسلة الأخلاء تونس

° دراسات نقدية فى الأدب التونسى الحديث

حميدة الصولى

منشورات سلسلة الأخلاء تونس

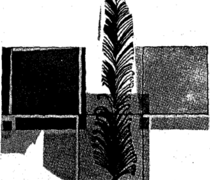
رجل الدين المستغل

مدن وقصائد

شعر : عبد اللطيف إطيمش
وزارة الثقافة والإعلام العراقية

الزمن بين العلم والفلسفة والأدب

إميل توفيق
دار الشروق



كشاف المجلد الثانى

□ إعداد: عصام بهى

(أ) كشاف الموضوعات

الرقم	عنوان المقال	اسم المؤلف	الإحالة
٣٥	جيل الستينيات فى الرواية المصرية : تحقيق فى الأصول الثقافية .	سامى خشبة	ع ٢ / ص١١٧ ـ ١٢٣
٣٦	جيمس جويس فى الذكرى المائة لمولده (الدوريات الإنجليزية) .	التحرير	ع ٢ / ص٢٩٦ ـ ٢٩٨
٣٧	حتى نقهر الموت .	نصار عبد الله	ع ١ / ص١٩٩ ـ ٢٠٤
٣٨	الحس الساخر فى شعر صلاح عبد الصبور .	أحمد عنتر مصطفى	ع ١ / ص٦٥ ـ ٧٣ .
٣٩	الحلقة المفقودة فى القصة القصيرة .	سيد حامد النساج	ع ٤ / ص١١٥ ـ ١٣٢
٤٠	حوار مع جارثيا ماركيز (الدوريات الفرنسية)	ترجمة : حامد طاهر	ع ٢ / ص ٢٩٩ ـ ٣٠٠
٤١	حوار مع ميشيل تورنييه (الدوريات الفرنسية)	(ترجمة) حامد طاهر	ع ٢ / ص ٣٠٠ ـ ٣٠٢
٤٢	حول توظيف العنصر الأسطورى فى الرواية المصرية المعاصرة .	وليد منير	ع ٢ / ص ٣١ ـ ٣٨
٤٣	خالق النص .. وصاحب العرض	نهاد عاشور	ع ٣ /ص ٥٣ ـ ٥٧
٤٤	خصائص الأقصوصة البنائية وجمالياتها	صبرى حافظ	ع ٤ / ص ١٩ ـ ٣٢
٤٥	خيال الظل : مسرح العصور الوسطى الإسلامية .	مدحت الجيار	ع ٣ / ص ٢١ ـ ٢٨
٤٦	الرؤية الأسطورية فى عالم «فساد الأمكنة» .	مدحت الجيار	ع ٢ / ص ٢٧٨ ـ ٢٨٤
٤٧	الرؤية القصصية عند محمود البدوى .	أحمد كمال زكى	ع ٤ / ص ٧٣ ـ ٨٠
٤٨	الرؤية القصصية فى شعر صلاح عبد الصبور .	عبد الرحمن فهمى	ع ١ / ص ٥١ ـ ٦٣
٤٩	الرحيل إلى الأعماق : قراءة نقدية فى قصص يحيى حق .	أحمد الهوارى	ع ٤ / ص ٥٩ ـ ٧٢
٥٠	الرسائل الجامعية (المسرحية التاريخية ـ المسرح الاجتماعى) .	(عرض) محمد الطاووسى	ع ٣ / ص ٢٦٦ ـ ٢٧١
٥١	الرمزية والتراجيديا فى «مأساة الحلاج» و«ليلى والمجنون» .	سامى خشبة	ع ١ / ص ١٢٩ ـ ١٣٨
٥٢	الرواية البوليسية .	عبد الرحمن فهمى	ع ٢ / ص ٣٩ ـ ٥٥
٥٣	رواية الخيال العلمى ورؤى المستقبل .	عصام بهى	ع ٢ / ص ٥٧ ـ ٦٥
٥٤	رواية المستنقع والسيرة الذاتية لحنامينا .	شمس الدين موسى	ع ٢ / ص ٢٦٦ ـ ٢٦٩
٥٥	الرواية والتاريخ (الدوريات الإنجليزية) .	(عرض) فريال جبورى غزول	ع ٢ / ص ٢٩٢ ـ ٢٩٦
٥٦	سيميولوجيا المسرح والدراما .	تأليف : كيرايلام عرض : نبيلة إبراهيم	ع ٣ / ص ٢٤٦ ـ ٢٤٩
٥٧	الشاعر الفنان .. وبصماته .	مكرم حنين	ع ١ / ص ٢٣٧ ـ ٢٣٨
٥٨	الصبار .	تأليف : سحر خليفة عرض : على شلش	ع ٢ / ص ٢٧٠ ـ ٢٧٣
٥٩	صلاح عبد الصبور وأصوات العصر .	شكرى عياد	ع ١ / ص ١٩ ـ ٢٩
٦٠	صلاح عبد الصبور ببليوجرافيا	حمدى السكوت ومارسدن جونز	ع ١ / ص ٢٧٧ ـ ٣١٧
٦١	صلاح عبد الصبور وبناء الثقافة	إعتدال عثمان	ع ١ / ١٩٣ ـ ١٩٨
٦٢	صلاح عبد الصبور بين التراث والمعاصرة	محمد مصطفى هدارة	ع ١ / ١٦٧ ـ ١٧٠
٦٣	صلاح عبد الصبور بين الصورة الشعرية والتشكيلية	فتحى أحمد	ع ١ / ٢٣٠ ـ ٢٣٣
٦٤	صلاح عبد الصبور رائد الشعر الجديد .	شوقى ضيف	ع ١ / ص ٣١ ـ ٣٦
٦٥	صلاح عبد الصبور صوت عصرنا الشعرى .	فاروق شوشة	ع ١ / ص ٢٢٦ ـ ٢٢٩
٦٦	صلاح عبد الصبور فى الإنجليزية (عرض الدوريات الإنجليزية)	حمدى السكوت	ع ١ / ص ٢٤٣ ـ ٢٤٧
٦٧	صلاح عبد الصبور فى حياتنا الثقافية : الفكر والكلمة .	بدر الدين أبو غازى	ع ١ / ص ٢١٨ ـ ٢٢١
٦٨	صلاح عبد الصبور فى الفرنسية	حامد طاهر	ع ١ / ص ٢٤٨ ـ ٢٥٠
٦٩	صلاح عبد الصبور فى المغرب : مقاربة أولية لهجرة النص .	محمد بنيس	ع ١ / ص ١١١ ـ ١١٦

م	العنوان	المؤلف	العدد / الصفحات
٧٠	صورة جانبية لصلاح عبد الصبور .	نعمان عاشور	ع ١ / ص ٢٣٨ ـ ٢٤٠
٧١	الطاهر وطار والرواية الجزائرية .	سيد حامد النساج	ع ٢ / ص ٢٥٤ ـ ٢٦٠
٧٢	عاشق الحكمة ، حكيم العشق	عز الدين إسماعيل	ع ١ / ص ٣٧ ـ ٥٠
٧٣	عالم سعد مكاوى ودلالته .	طه وادى	ع ٤ / ص٣٣٩ ـ ٣٤٤
٧٤	عالم ضياء الشرقاوى .	رمضان بسطويسى	ع ٤ / ص ٣٥٥ ـ ٣٥٩
٧٥	عالم محمد البساطى .	حسين حمودة	ع ٤ / ص٣٤٥ ـ ٣٥٠
٧٦	عرض الدوريات الأجنبية .	(عرض) فريال جبورى غزول	ع ٣ / ص ٢٥٩ ـ ٢٦٥
٧٧	عرض الدوريات الإنجليزية	فاتن إسماعيل مرسى	ع ٤ / ص ٣٦٠ ـ ٣٦٣
٧٨	عرض الدوريات الفرنسية .	هدى وصفى	ع ٤ / ص ٣٦٤ ـ ٣٦٦
٧٩	العرض المسرحى بين التأليف والإخراج .	سعد أردش	ع ٣ / ص ٤٥ ـ ٥٢
٨٠	عمر من الشعر مع صلاح عبد الصبور .	بدر توفيق	ع ١ / ص ٢٢١ ـ ٢٢٣
٨١	العناصر التراثية فى الأدب العربى المعاصر : الأحلام فى ثلاث قصص .	فدوى ملطى ـ دوجلاس ترجمة عفت الشرقاوى	ع ٢ / ص ٢١ ـ ٢٩
٨٢	عندما يكتب الروائى التاريخ .	سامية أسعد	ع ٢ / ص ٦٧ ـ ٧٣
٨٣	عن مسرح الحياة اليومية .	سامية أسعد	ع ٣ / ص ١٥١ ـ ١٥٨
٨٤	عودة إلى الناس فى بلادى .	محمد مصطفى بدوى	ع ١ / ص ٧٥ ـ ٧٨
٨٥	الفارس والأسيرة والهموم المعاصرة	سمير بيبرس	ع ٣ / ص ٢٤٣ ـ ٢٤٥
٨٦	فاوست فى الأدب تأليف : ج . دبليو سميد	(عرض) عصام بهى	ع ٣ / ص ٢٥٠ ـ ٢٥٤
٨٧	فكر صلاح عبد الصبور من خلال كتاباته النثرية .	نبيلة إبراهيم	ع ١ / ص ١٥٩ ـ ١٦٥
٨٨	فن الخبر فى تراثنا القصصى	شكرى عياد	ع ٤ / ص ١١ ـ ١٨
٨٩	الفن الروائى من خلال تجاربهم .	(إعداد) أحمد بدوى	ع ٢ / ص ٢١٥ ـ ٢٣٨
٩٠	الفن القصصى عند طه حسين (الرسائل الجامعية) .	(عرض) ثناء أنس الوجود	ع ٢ / ص ٣٠٥ ـ ٣٠٧
٩١	قراءة فى وضعية القصة القصيرة من خلال تصورات كتابها	عز الدين إسماعيل	ع ٤ /ص
٩٢	قراءة نقدية لثلاثية نجيب سرور	هدى وصفى	ع ٣ / ص ٢٣٠ ـ ٢٣٦
٩٣	قراءة نقدية لرواية تصاوير من التراب والماء والشمس .	سعد الدين حسن	ع ٢ /ص ٢٧٤ ـ ٢٧٧
٩٤	قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة	صبرى حافظ	ع ٢ / ص ١٩٥ ـ ٢٠٥
٩٥	قصص يوسف إدريس القصيرة : تحليل مضمونى	ب . م . كربر شويك	ع ٤ / ص ٩٣ ـ ١١٤
٩٦	القصة القصيرة بين الشكل التقليدى والأشكال الجديدة .	آمال فريد	ع ٤ / ص ١٩٧ ـ ٢٠٧
٩٧	القصة القصيرة : الطول والقصر	تأليف : مارى لويز بارت ترجمة محمود عياد	ع ٤ / ص ٤٧ ـ ٥٨
٩٨	القصة القصيرة عند زهير الشايب	سمير بيبرس	ع ٤ / ٣٥١ ـ ٣٥٥
٩٩	القصة القصيرة عند نجيب محفوظ .	حلمى بدير	ع ٤ / ص ٨١ ـ ٩١
١٠٠	القصة القصيرة فى الخليج العربى والجزيرة العربية .	نورية الرومى	ع ٤ / ص ٢٣٩ ـ ٢٥٦
١٠١	القصة القصيرة وقضية المكان .	سامية أسعد	ع ٤ / ص ١٧٩ ـ ١٨٦
١٠٢	القصة القصيرة من خلال تجاربهم .	ـ	ع ٤ / ص ٢٥٧ ـ ٣١٠
١٠٣	قضايا المسرح المصرى المعاصر (ندوة العدد) .	(إعداد) أحمد عنتر	ع ٣ / ص ١٩٧ ـ ٢٠٨
١٠٤	قناع البريختية : دراسة فى المسرح الملحمى .	أحمد عتمان	ع ٣ / ص ٦٩ ـ ٨٨
١٠٥	كأس الآلام .	بدر الديب	ع ١ / ص ٢١٦ ـ ٢١٨
١٠٦	لغة الحوار الروائى .	فتوح أحمد	ع ٢ / ص ٨٣ ـ ٩٠
١٠٧	لغة القص فى التراث العربى القديم .	نبيلة إبراهيم	ع ١ / ص ١١ ـ ٢٠
١٠٨	اللغة .. الزمن .. دائرة الفوضى .	عبد الرحمن الخانجى	ع ٢ / ص ٢٦١ ـ ٢٦٥
١٠٩	الليالى فى الليالى .	نبيلة إبراهيم	ع ٤ /ص ٣٢٠ ـ ٣٢٨

(ب) كشاف المؤلفين

المؤلف	الرقم الأساسى	رقم العدد والصفحات
آمال فريد	٩٦	ع ٤ / ص١٩٧ ـ ٢٠٧
إبراهيم أصلان	١٠٢	ع ٤ / ٢٥٨ ـ ٢٦٠
إبراهيم حمادة	٣٢	ع ٣ / ص ٥٩ ـ ٦٧
إبراهيم السعافين	٧	ع ٣ / ص ١٨٣ ـ ١٩٥
إبراهيم عبد الرحمن محمد	١٤٢	ع ١ / ص ١٧١ ـ ١٨٢
أبو المعاطى أبو النجا	١٠٢	ع ٤ / ٢٦١ ـ ٢٦٣
إحسان عبد القدوس.	٨٩	ع ٢ / ص ٢٢٦ ـ ٢٢٩
أحمد بدوى (إعداد)	٨٩	ع ٢ / ص ٢١٥ ـ ٢٣٨
أحمد زكى	١١٦	ع ٣ / ص ١٤٣ ـ ١٤٩
أحمد الشيخ	١٠٢	ع ٤ / ٢٦٣ ـ ٢٦٤
أحمد عثمان	١٠٤	ع ٣ / ص ٦٩ ـ ٨٨
أحمد العشرى (عرض)	١٣٠	ع ١ / ص ٢٥٤ ـ ٢٥٥
أحمد عنتر مصطفى	٣٨	ع ١ / ص ٦٥ ـ ٧٣
أحمد عنتر مصطفى (إعداد)	١٠٣	ع ٣ / ص ١٩٧ ـ ٢٠٨
أحمد كمال زكى	٤٧	ع ٤ / ٧٣ ـ ٨٠
أحمد الهوارى	٤٩	ع ٤ / ٥٩ ـ ٧٢
إدوار الخراط	٨٩	ع ٢ / ص ٢٣٦ ـ ٢٣٨
إدوار الخراط	١٠٢	ع ٤ / ٢٦٥ ـ ٢٦٨
إدور الخراط	١٢٦	ع ٤ / ١٣٣ ـ ١٥٠
أدونيس	١٣٦	ع ١ / ص ٢١٢
أسامة أبو طالب (عرض)	١١٥	ع ٣ / ص ٢٥٥ ـ ٢٥٨
اعتدال عثمان	٦١	ع ١ / ص ١٩٣ ـ ١٩٨
اعتدال عثمان	١٨	ع ٢ / ص ٩١ ـ ١٠٢
اعتدال عثمان	١٥٠	ع ٣ / ٢٣٧ ـ ٢٤٢
ألفريد فرج	١٢٣	ع ٣ / ص ٢٢٤ ـ ٢٢٧
أمير سلامة	١١٤	ع ٣ / ص ١٧٣ ـ ١٨١
أنجيل بطرس سمعان	١٤٩	ع ٢ / ص ١٠٣ ـ ١١٥
أندريه جيبسون	١٣٣	ع ٢ / ص ١٧٣ ـ ١٨٢
بدر الدين أبو غازى	٦٧	ع ١ / ص ٢١٨ ـ ٢٢١
بدر توفيق	٨٠	ع ١ / ص ٢٢١ ـ ٢٢٣
بدر الديب	١٠٥	ع ١ / ص ٢١٦ ـ ٢١٨
التحرير	١٤٣	ع ١ / ص ٥ ـ ١٢
التحرير	١٤٤	ع ٢ / ص ٥ ـ ٩
التحرير	١٤٥	ع ٣ / ص ٥ ـ ١١
التحرير	١٤٦	ع ٤ / ص ٥ ـ ١٠

المؤلف	الرقم الأساسى	رقم العدد والصفحات
سيزا قاسم	١٢٩	ع ٢ / ص ١٤٣ ـ ١٥١
سيزا قاسم (ترجمة)	١٩	ع ٤ / ص ٣٣ ـ ٤٥
سيد حامد النساج	٧١	ع ٢ / ٢٥٤ ـ ٢٦٠
سيد حامد النساج	٣٩	ع ٤ / ص ١١٥ ـ ١٣٢
شمس الدين موسى	٥٤	ع ٢ / ٢٦٦ ـ ٢٦٩
شكرى عياد	٥٩	ع ١ / ص ١٩ ـ ٢٩
شكرى عياد	٨٨	ع ٤ / ص ١١ ـ ١٨
شكرى ماضى (إعداد)	١٥	ع ٢ / ٣٢٩ ـ ٣٣٠
شكلوفسكى ، فيكتور	١٩	ع ٤ / ص ٣٣ ـ ٤٥
شوقى ضيف	٦٤	ع ١ / ص ٣١ ـ ٣٦
صبرى حافظ (إعداد)	١٦	ع ٢ / ص ٣٢٠ ـ ٣٢٨
صبرى حافظ	٩٤	ع ٢ / ص ١٩٥ ـ ٢٠٥
صبرى حافظ	٤٤	ع ٤ / ص ١٩ ـ ٣٢
صلاح عبد الصبور	٢٤	ع ١ / ص١٣ ـ ١٨
صوفى عبد الله	١٠٢	ع ٤ / ٢٧٨
طلعت شاهين (إعداد)	٢٠	ع ١ / ص ٢١٣ ـ ٢١٦
طه وادى	٧٣	ع ٤ / ٣٣٩-٣٤٤
عباس أحمد لبيب	٢١	ع ٢ / ص ٢٤٠ ـ ٢٥٣
عبد الحكيم قاسم	١٠٢	ع ٤ / ٢٧٩ ـ ٢٨٠
عبد الرحمن بن زيدان (أبو ياسر)	٥	ع ٣ / ١٥٩ ـ ١٧٢
عبد الرحمن الخانجى	١٠٨	ع ٢ / ٢٦١ ـ ٢٦٥
عبد الرحمن فهمى	٤٨	ع ١ / ص ٥١ ـ ٦٣
عبد الرحمن فهمى	٥٢	ع ٢ / ص ٣٩ ـ ٥٥
عبد الرحمن فهمى	١٠٢	ع ٤ / ٢٨٠ ـ ٢٨٢
عبد الرحمن مجيد الربيعى	١٠٢	ع ٤ / ٢٨٢ ـ ٢٨٥
عبد العال الحمامصى	١٠٢	ع ٤ / ٢٨٥ ـ ٢٨٧
عبد الغفار مكاوى	١٠٢	ع ٤ / ٢٨٨ ـ ٢٩٢
عبد الفتاح رزق	١٠٢	ع ٤ / ٢٩٢ ـ ٢٩٣
عبد الله الطوخى	١٠٢	ع ٤ / ٢٩٣ ـ ٢٩٤
عبده جبير	١٠٢	ع ٤ / ٢٩٤ ـ ٢٩٦
عبد الوهاب المسيرى (عرض)	٨	ع ٢ / ص ٢٨٥ ـ ٢٩١
عز الدين إسماعيل	٧٢	ع ١ / ص ٣٧ ـ ٥٠
عز الدين إسماعيل	٩١	ع ٤ /ص ٣١١ ـ ٣١٨
عزت قرنى	١٤١	ع ١ / ص ١٨٣ ـ ١٩١
عصام بهى	٦	ع ١ / ص ١٣٩ ـ ١٤٤
عصام بهى	٥٣	ع ٢ / ٥٧ ـ ٦٥

المؤلف	الرقم الأساسى	رقم العدد والصفحات
محمد مصطفى هدارة	٦٢	ع ١٠/ ص ١٦٧ ـ ١٧٠
محمد هريدى	١٢٥	ع ٢ / ص ٧٥ ـ ٨١
محمود البدوى	١٠٢	ع ٤ / ٣٠٢
محمود عياد (ترجمة)	٩٧	ع ٤ / ص ٤٧ ـ ٥٨
مدحت الجيار	٤٦	ع ٢ / ص ٢٧٨ ـ ٢٨٤
مدحت الجيار	٤٥	ع ٣ / ٢١ ـ ٢٨
مكرم حنين	٥٧	ع ١ / ص ٢٣٧ ـ ٢٣٨
نادية كامل	١٣٩	ع ٤ / ص ١٨٧ ـ ١٩٦
نانسى سلامة	٢٢	ع ١ / ص ١٤٥ ـ ١٤٩
نبيل فرج (إعداد)	١٣٢	ع ٢ / ٣١١
نبيلة إبراهيم	٨٧	ع ١ / ١٥٩ ـ ١٦٥
نبيلة إبراهيم	١٠٧	ع ٢ / ١١ ـ ٢٠
نبيلة إبراهيم (عرض)	٥٦	ع ٣ / ص ٢٤٦ ـ ٢٤٩
نبيلة إبراهيم	١٠٩	ع ٤ / ص ٣٢٠ ـ ٣٢٨
نجيب فايق أندراوس	١٢١	ع ٣ / ١١٧ ـ ١٢٧
نجيب محفوظ	٨٩	ع ٢ / ٢٢٠ ـ ٢٢٥
نجيب محفوظ	١٠٢	ع ٤ / ٣٠٣
نصار عبد الله	٣٧	ع ١ / ص ١٩٩ ـ ٢٠٤
نصر أبو زيد (ترجمة)	١٣٣	ع ٢ / ص ١٧٣ ـ ١٨٢
نعمان عاشور	٧٠	ع ١ / ص ٢٣٨ ـ ٢٤٠
نعمان عاشور	٤٣	ع ٣ / ص ٥٣ ـ ٥٧
نعمان عاشور	١٢٣	ع ٣ / ٢١٥ ـ ٢١٩
نعيم عطية	١١٧	ع ١ / ص ١٥١ ـ ١٥٧
نعيم عطية	١١٠	ع ٤ / ٢٠٩ ـ ٢٢٢
نورية الرومى	١٠٠	ع ٤ / ص ٢٣٩ ـ ٢٥٦
هدى وصفى	٩٢	ع ٣ / ص ٢٣٠ ـ ٢٣٦
هدى وصفى (عرض)	٧٨	ع ٤ / ص ٣٦٤ ـ ٣٦٦
هيام أبو الحسين	١٢٢	ع ٣ / ص ١٣ ـ ٢٠
وليد منير	٤	ع ١ / ٩٣ ـ ١٠٢
وليد منير	١	ع ١ / ص٢٤١ ـ ٢٤٢
وليد منير	٤٢	ع ٢ / ص ٣١ ـ ٣٨
يحيى حقى	٨٩	ع ٢ / ص ٢١٦ ـ ٢٢٠
يحيى حقى	١٠٢	ع ٤ / ٣٠٣ ـ ٣٠٥
يحيى عبد الدايم	٣٤	ع ٢ / ١٥٣ ـ ١٧٢
يوسف إدريس	٨٩	ع ٢ / ٢٣٣ ـ ٢٣٥
يوسف إدريس	١٢٣	ع ٣ / ص ٢١٩ ـ ٢٢٣
يوسف إدريس	١٠٢	ع ٤/ ٣٠٥ ـ ٣٠٧
يوسف القعيد	١٠٢	ع ٤ / ٣٠٧ ـ ٣٠٩

تتناول المجلة فى أعدادها القادمة الموضوعات والقضايا التالية :

* حافظ وشوق .
* الأدب المقارن .
* النقد والعلوم الانسانية .
* تراثنا الشعرى .
* عباس العقاد .
* الأسلوبية .
* تراثنا النقدى .
* الأدب والفنون .

وتدعو المجلة الباحثين فى الوطن العربى والمهتمين بالدراسات العربية إلى الاسهام والمشاركة بالكتابة .



Mother - Woman transcended by the son in search of broader experiences and less constricting ties.

Both the social significance of the dilemma of the self in relation to others (in «**A sociological Interpretation**») and the unconscious significance of the suppressed desire brought (in «**Psychoanlysis**») to light, could acquire a third dimension, if we regard short story texts from the perspective of space. Space is a combinatin of signs whose significance is determined within a system of reference, spanning the fictional world throughout. The stories of **Suleiman Fayyad,** in this light, produce a different effect from what we have seen in **Al-Nasg's essay . In AL- Nasag's «Missig link»** stress has been put on the negtive aspect; here in Samia Asaad's **«The short Story and the Question of Space»** it is the positive which comes to the foreground. The writer emphasizes the importance of «space» as a significant element in fiction in general and in **Fayyad's** stories in particular. She alerts the reader to the changing relationships between city and country and to the opposition between broad and narrow space, open and closed space, concrete and abstract space.

Samia Asaad's study of **«Space»** intimates at a kind of correspondence between the Arabic Short story and its European counterpart in the contemporary scene. This correspondence, however, reveals the impact of the European Short Story, in its successive stages and various schools, on the Arabic Short Story. In this context we come across names as different as **Maupassant, Chekhov, Hemingway** and **Kafka.** Trends as different as **«Realism», «Existentialism»** and **«The Absurd»** have also left their marks on the Arabic Short Story.

Part Four of this issue, therefore, is taken up by a consideration of those correspondences between Arabic and European fiction. The first essay in this section is **Nadia Kamel's «Maupassantism and the Short Story.»** It focusses on the beginnings of the Egyptian Short Story when the influence of **Maupassant** was particularly felt in the stories of two brothers: **Mohamed Taymour** and **Mahmoud Taymour,** especially the latter whom some critics have designated as «an Egyptian **Maupassant».** From **Taymour** we move on to **Abdil Hameed Guda al Sahar** and then witness a retreat of **Maupassant's** influence as a result of coming in contact with more recent trends. The essay concludes with pointing out the shift from the traditional Maupassantian form to new, and more adventurous, modes.

Next, we come to **Amal Farid's «The Short Story: From the Traditional Form to New Forms».** An analysis of the shift is made with reference to three short stories by three different writers of three generations. These are **Naguib Mahfouz's Badlat al- Aseer (The Prisoner's Uniform)** (Published in January 1942); **Ibrahim Aslan's Al Taharur min al attash («Freedom from Thrist», Sabah al Kheir,** November 1966) and **Edward El - Kharrat's Fil Shawarii (In the Streets, Al - Adaab,** July 1970). **Badlat al Aseer** has a typical Maupassantian plot: The distinction between the beginning, the plot (or complication) and the denouement is clear-cut. Events are recorded in chronological order, and are described from the outside. The ironic discrepancy between the beginning and the end is highlighted. **Al Taharur min al attash,** on the other hand, transcends the traditional plot. It tends towards **choisisme,** delves deep into the inner world of the characters as revealed in the dialogue, and avoids explicit significance. **Fil shawarii** is an attempt, in a different mode, to create a new narrative form. Architecturally, it has a symphonic structure. Themes meet and diverge; variations are introduced. Such a kind of story does not lend its full significance to hurried reading; it is charged with levels of meaning that need to be explored patiently.

Two more essays deal with the influence of the European short story on Arab writers. The first essay is concerned with a particular historical period; the second with a particular literary trend. **Naeem Atteya's «European Influences on the Egyptian Short Story in the Seventies»** focusses on ten writers representative of various trends, generations and formative influences - in an attempt to show their debts to European schools of fiction. **Maher Shafiq Farid's «The Experience of the Absurd: Western Literature and the Egyptian Short Story»** traces a certain trend from the thirties to the present day.

Naeem Atteya's essay deals with writers as different as **Yusuf el Sharouni, Edward El - Kharrat, Dia El - Sharkawy, Mohamed El Rawi, Amin Rayan, Skeena Fouad, Nehad Sherif** and others. The essay, however, shows a tendency to value judgements in favouring breaking with «the utalitarian mind» and rigid «causality». It seeks to eliminate the barriers between reality and dream. **Maher Shafiq Farid,** on the other hand, detects the germ of the «absurd» in **Ibrahim al Mazini,** and traces its growth in the works of **Naguib Mahfouz** and **Yusuf Idris** until it culminates in the short stories of **Mohamed Hafiz Ragab, Mohamed Mabrouk, Shafik Magar** and others. Again, we find here a tendency to value judgements: the stories of **Baha Taher** are preferred to those of **Mohamed Hafiz Ragab** because they are nearer to the critic's ideal: a reconciliation of reason and imagination in which a balance is struck between the creative energy and the restraints of logic.

The issue does not stop here, however. It stresses the continuity between the short story in Egypt and in other parts of the Arab world. Thus we find a study of **«The Short Story in the Arab Gulf and in the Arab Peninsula»** by **Nureyya Al-Rumi.** This is balanced by a study, from the pen of **Fouad Dawara,** of **«The Binth Pargs of the Palistinian Revolution in the Short Stories of Ghassan Kannfani».** In the **«literary Scene»** section, the reader will also find reviews of specific works by **Saad Makawi, Mohamed El- Bisatie, Dia El-Sharkawy** and **Zuhair El - Shayyeb.** Finally, writers and their critics are juxtoposed in twenty eight testimonials, representative - we hope - of various generations and trends of the short story.

Translated by:Maher Shafiq Farid

THIS ISSUE ABSTRACT

for some over others. This value - perspective is accompanied by a rejection of traditional plot, a discarding with the subjective and a reformulation of language relations, in an attempt to achieve condensed structure, rich symbolization and multi - dimensional metaphorization.

The journey of the Arabic short story from the early «renaissance» to the seventies has been a long one. Succession, however, does not negate the value of earlier attempts. It stresses, rather, the line of continuity linking the past with the present and leaving the door open for additon and transcendence. The studies cited above by no means cover all stages of succession, nor do they exhaust all important writers of the short story; nor do they claim to be a comprehensive record of tendencies and currents. It is a selection of representative aspects revealing some major phases of development and merely hinting at further phases. These representative aspects - we hope - may invite the student and the reader to make further explorations, on their own, towards a fuller and deeper understanding.

The question arises, however, as to what method or methods would be most helpful to the reader in this process. The above - mentioned studies have adopted various methods. They are as different as **Shukri Ayyad's** historical sense (in studying the tradition of the short story in Arabic), **Ahmed Kamal Zaki's** search for an ideological background to the stories of **Mahmoud al - Badawi** and **Edward El - Kharrat's** definition of the narrative text as a structural unit, with a significance conducing to a historical world. These methods are as clear - cut and different as formalism is different from structuralism, and as both are different from the form - analysis content - analysis duality. This difference of approach is only part of the broad critical scene. There are other approaches capable of application to the art of the short story. These applied approaches, in their diversity, could enrich not only contemporary Arabic criticism but also the texts under study themselves.

Part three of this issue presents various methodological approaches seeking to analyse the worlds of short story writers and to interpret their texts against various frames of reference. The first of these approaches moves within the framework of the sociology of literature. It has for a starting point **Lucien Goldmann's** notion of the relationship between «seeing the world» and formulation of the social dilemma of a certain category or class at a given historical moment. The seconed approach is psychoanalytical, blending the categories of Freud, Jung and - more - recently - **Jacques Lacan.** The third approach seeks to employ the **données** of semiology. The differences between those three approaches are due to their being based on different epistemological premises and various applied procedures. Hence the differences between **Samir Hegazi's «A Sociological Interpretation of the popularity of the Short Story», Farag Ahmed Farag's «Psychoanalysis and the Short Story»** and **Samia Asaad's «The Short Story and the question of Space».**

Samir Hegazi starts from an acknowledged phenomenon, namely the popularity of the short story in comparison with other forms of literary creation. In an attempt to account for this wide -spread popularity, he searches for a link between the structure of the short story and the psychological make - up of its writers on the one hand, and the moments of tension experienced by society at a given historical moment, on the other. The link is established through various procedural levels viewed from three angles: (i) a definition of the nature of the social problems experienced by that educated slice of society which is fiction - producing, in relation to other components of the social structure; (ii) a definition of the motives inciting writers to choose the form of the short story: this is achieved through a questionnaire put to various generations of writers; (iii) a study of specimens of the fictional product in an attempt to establish a vision of the world. By commuting among these three procedural levels, the «sociological interpretation» is capable of formulating a certain vision, embodying the social dilemma of the creative artist. This leads to the conclusion that the sense of alienation and absurdity, common to the writers of a certain historical stage, is not an individual phenomenon. It is rather a collective mood, shared by most members of the intelligentsia, as a result of rapid and harsh changes in the general structures of society. The upshot of this analysis is that the «popularity of the short story», in the history of contemporary culture, was not an act of individual choice on the part of the writer, nor was it a coincidence. On the contrary, a good many objective factors are instrumental in forming the make - up of the creative individual. By giving rise to inner tensions, they incite him to choose the form of the short story and give it preference, being the form most suited to reflect these tensions.

The social significance of the popularity of the short story could be viewed, howerver, from a different perspective if we substitute «the individnal self» for the «collective self» and if we deal with short story texts as an expression of the individual unconsciousness. In the light of this approach, some of **Naguib Mahfouz's** stories, intimated at in the essay **«A Sociological Interpretation»,** could acquire a different significance: through psychoanalysis their world becomes akin to the world of dreams. Their motivation is seen as a disguised fulfilment of supprssed desires through the medium of imagination; a medium that transforms suppressed desires into a symbolic representation, retaining traces of the original impulse. From this point of view, **Farag Ahmed Farag** dwells on two short stories by Mahfouz, namely **rubabykya (junk)** and **ahl al-hawa (lovers).** Borh stories show a sublimated fulfilment of desire. **Farag** connects the **donrées of Freud** and **Jung** in such a way as to make both stories a symbolic representation of the archetypal mother, an immortal and abstrsct image, embeded in myths, dreams and unconscious phantasies. In **Rubabykya** we are confronted with the perfection and immortality of the Female as opposed to the failure and incapacity of the male. In **Ahl al - hawa** we face The



especially **Ismael** in **Kandil Om Hashim (The Saint's Lamp)**-with their predecessors in the works of **Aly Mubarak** and **al-Muwailihi.** It links them, furthermore, with their counterparts in the novels of **Tewfik al-Hakim**, **Taha Hussein** and **Naguib Mahfouz.** In the world of **Yahya Hakki,** however, the opposition between the two ends of the duality is resolved through a recurrent set of procedures: giving the spirit priority over matter, the ideal over the actual; understanding science in the light of religion and adopting Westem ideas to Eastern traditions. Implied in the fictional world of **Yahya Hakki** is a mystical aspect pervading everything and manifesting itself in man's relation to man, to other beings, and to time and space. Place becomes symbolic in this world, and time is tinged with a certain unity of being. Barriers between the world of man and those of animals are banished, in such a way as to let animals speak as humans and to teach man compassion for animals as fellow-creatures on the globe.

This pervasive mystical aspect in the works of **Hakki** seems to stand in sharp contrast with the sensual disposition of **«The Narrative Vision of Mahmoud al-Badawi»** as interpreted by **Ahmed Kamal Zaki. Al-Badawi** has been publishing since 1935. He remained faithful to the form of the short story; a form characterized - in his case - by an ease of preformance and a reliance on intutive spontaneity, crystallizing - by its very freedom from difficulty - the meaning of the experience and the significance of the subject. While steering away from any definite political or ideological doctrine, **Mahmoud al-Badawy** has always retained a recurrent artistic experience, in which sex bulks large. His fictional world ranges from the city to the village: the setting is sometimes broad, sometimes narrow. We move from the pensions of Cairo to the hotels of the world. But sex remains corollary to a kind of **«First Fall»** inseparable from his **«Hungry Wolves»** (titles of collections of short stories by **Al-Badawi).**

Mahmoud al-Badawi started publishing his short stories in 1935; **Naguib Mahfouz** in 1932. The novelist in **Naguib Mahfouz,** however, has overshadowed the short story wirter. In a study of **«The Short Stories of Naguib Mahfouz», Helmi Bedair** seems to define **Mahfouz's** characteristics as a short story writer, through a successive number of collections, embodying three major phases. The essay focuses on the significance of this succession, but it also tries to capture what is constant in an attempt to formulate the sociological elements of **Mahfouz's** vision in its depiction of the development of Egyptian society.

Mahfouz's first published story was **Fatra min al shabab («A Phase of Youth»**, in **al-Seyasa** 22 July 1932); **Yosuf Idris'** was **Unshudat al ghorabaa («Song of the Outsiders»**, in **al-Kissa**, 5 March 1950). The difference between the two is a difference between two phases in the history of the Arabic short story. It becomes more conspicuous when viewed in the light of the development of **Idris** himself. This is the subject of **P. M. Kurperschoek's The Short Stories of Yusuf Idris,** where the critic's analysis posits two major phases in **Idris'** art. The first phase is that of socialist realism or fiction with a social purpose. It seeks to discover «an Egyptian way» of narration. **Idris'** stories of this phase are characterized by simplification, conflict between the forces of good and evil, concentration on the social condition and the individual's interaction with others, without delving deep into the inner world of the character. A tone of gay ironic humour pervades these stories but does not conceal the bitterness, especially in depicting the lost labours of characters vainly trying to overcome their social tragedy. The seconed phase dates from the end of the fifties and the early sixties. It takes the form of a radical change in which simple and realistic description of life in the city and the countryside is replaced by a more complex approach. Surface description and succession of events give way to a symbolic representation of moral and political themes.

Yusuf Idris' stories have always caught the attention of critics, but they should not be allowed to overshadow the efforts of other writers. Many of these writers have not received the attention they deserve. Hence **Sayyed Hamid al-Nasag's «The Missing Link in the History of the Short Story».** This essay carries on from the author's two previous works: **The Development of the Art of the Short Story in Egypt 1910-1933** and **Trends of the Egyptian Short Story 1933-1961. Al-Nasag's** essay dwells on three representatives of this «missing link»: **Abdullah al-Tukhi, Suleiman Fayyad** and **Abu al-Maati abu al-Naga.** The essay is an attempt to define the characteristics of these writers but it also highlights the positive and negative aspects of their achievements; thus giving an implicit explanation of the relative neglect into which these writers have been allowed to fall.

Edward El-Kharrat's «Scenes from the Short Story in the Seventies» has a different historical and aesthetic perspective. Of the writers of the seventies, it chooses those whom the critic regards as representative of a new sensibility and traces them back to earlier writers. The «new sensibility» is seen as issuing from the writings of **Yusuf al-Sharouni** and continuing - with varying degrees of success - in the works of **Yahya Taher Abdullah, Baha Taher, Ibrahim Aslan, Mohamed El-Bisatie, Gamal al-Ghittani** and **Yusuf al-Kaeed.** It culminates at present in the works of **Ibrahim abd el-Megid, Gar al Nabi al-Helw, Abdou Gobeir, Mohsen Yunis, Mohamed al-Makhzangi, Mahmoud Awad Abdel Aal, Manmoud al-Wardani, Nabil Naom** and **Yusuf abu-Rayah.** This new sensibility is characterized by a certain conception of the short story. It is not regarded as a means of entertainment, nor as a propagandist tool. It is neither a slice of life, nor a reflection of social conditions nor of the writer's consciousness. Rather, it is regarded by these writers as an epistemological formulation; a structure of questions whose answer is latent in the question itself. The story, in this sense, is a kind of «vision» or a journey for the impossible employing all that is possible. **Edward El-Kharrat** deals with his nine writers in alphabetical order, but this neutral method cannot conceal his preference

THIS ISSUE ABSTRACT

short story, the discourse (**al - Makama**) and the episode in the work of the early pioneers. It may also take the form of integrating traditional elements into the works of **Naguib Mahfouz** and other writers of his generation. This phenomenon becomes more diversified and more urgent in the works of later writers, especially those of the sixties. **Al hakaik al kadima saliha li itharat al dahsha (Ancient Truths are still capable of Surprising)** (title of a short story by **Yahya Taher Abdullah**). **Awdat Ibn Ias ila zamanena (The Return of Ibn Ias to our Time)** acquires a significance in separable from **Ma gara li ard al wadi (An Account of what befell the valley)** (both stories by **Gamal al Ghittani**).

The fact that the Arabic short story has roots in the tradition should not, however, obscure an equally important fact - namely, that it has always been influenced by certain western models, up from the very beginning and throughout its long anu arduous journey. No view of the Arabic short story could be complete without contemplating these western originals in their different aesthetic levels. That is why **Sabri Hafiz's** contribution focusses on **«The Poetics and Structural Characteristics of the Short Story»**. The study stresses the dual sources of the Arabic short story. It prefers, however, the lexically correct Arabic word **oksusa** (short story) to **al kisa al kasira** (short story) which is a literal translation of the English equivalent. **Sabri Hafiz's** essay starts by pointing out the factors making for the establishment of **al - Oksusa** in modern Arabic literatureand goes on to explore the quiddity of the **Oksusa** form, its traditions and conventions, its perspectives, sequences, structural elements and language.

Complementing **Sabri Hafiz's** study are two translated studies, one on **La Construction de la Nouvelle et du Roman** and the other on **The Short Story : The long and Short of it.** The first study is by **Victor Chklovski,** the most eminent representative of the formalist school of critics, translated with an introduction by **Ceza Kaseem.** Chklovski seeks here to define the characteristics common to all forms of narration on the one hand, and to fix the general characteristics distinguishing the novel from the short story, on the other. **Chklovski** asserts that the difference between the two forms is that the short story builds towards a final climax, in the sense that it is structured in such a way as to produce a sense of completion and fulfilment at the end. The novel, on the other hand, is capable of changing its direction before the end, and seems as if it were capable of continuing indefinitely. Hence the recourse of some novels to an explicit conclusion, changing the narrative time in order to put an end to the plot. The end of the short story is a denouement resolving the entangled threads of the plot as put forward from the beginning. This resolution implies two elements : on the one hand, it shows the similarity between the beginning and end; on the other, it reveals the contradiction implied from the first. Both elements, however, are governed by the same principle : a cyclic motion connecting the beginning with the end, through similarity or opposition.

The second study, translated by **Mahmoud Ayyad,** is by **Mary Louise Pratt.** It treats of the short story as a literary genre in its resemblances to, and differences from, other genres. The study belongs with those contemporary structuralist attempts, complementing the formalist school and going beyond it. The starting point, here, is the resemblances and differences between the short story and the novel. The study stresses the necessity of defining literary genres on the basis of inter - relationships and within a comparative frame of reference. It also suggests that the relationship between genres is not one of complete identity. The differences are no less important than the similaritis. Hence it focusses on the traditional comparison between the short story and the novel: a comparison in which the former is sometimes regarded as an inferior genre. Through an opposite comparison, the study seeks to define a set of distinguishing marks, unique to the short story. It is not subject to the broader form of the novel, but is an independent genre, with its own specific formative elements.

The aim of the above - mentioned essays is to show the short story as a distinctive literary genre, implying constant elements and reflecting changing narrative modes. In so far as the constant stresses the abstrsct structural units linking the works of the past with those of the present, the narrative conventions (or modes) imply artistic experiences as various as the literary traditions of different cultures.

To see the Arabic short story in all its variety, it is necessary to contemplate its accumulated experiences as embodied by successive generations of writers. Many previous studies have been concerned with **«The dawn of the art of fiction»** (title of a book by **Yahya Hakki**). They have traced **«The art of story writing»** in general, or **«The art of short story writing»** in particular. Nevertheless, the need is still felt of a different historical perspective, with multi - methods and procedures, following the movement of the Egyptian short story, over the years, from the first maturation of the so - called «modern school» to the distinctive voices of the seventies. The second part of this issue, therefore, comprises six successive studies, differing in method and in perspective, perhaprs, but all having one end in view: namely, to record the changes and developments, through a study of specific writers.

The first of these six studies - **Ahmed al - Hawari's** on **Yahya Hakki** - is a journey into the depths with the aid of a clear - cut method, interpreting the stories of **Yahya Hakki** in the light of the history of civilization, without disregardin the independent artistic value of these stories. Connected with this method is the assumption that the art of fiction, by its very nature, is based on a depiction of a certain community at a certain historical moment. It deals with the human dilemma of the individual within that community. The crisis of civilization, underlying the works of **Yahya Hakki,** is a clear - cut one. It seeks salvation through a set of dualities : religion and science, Eest and west, the actual and the ideal, spirit and matter. It is this crisis which links **Hakki's** protagonists -

THIS ISSUE
ABSTRACT

The short story is a literary form that has drawn much attention in our contemporary literature. Thanks to its qualitative richness and quantative variety it has come to occupy a unique position in our literature. so much so that it appears to be the literary genre that has compelled the imagination of both writers and readers more than any other form. For some time now. it has managed to crowd poetry out. to attract a certain section of its traditional audience in newspapers and magazines. to draw the attention of writers to itself and to make remarkable leaps. as far as levels of vision and technique are concerned. This unique position may be due to the privileges enjoyed by the short story: the condensation and compression relating it to poetry; its distinguishing marks such as time. place. events. characters; its dramatic possibilities based on tension. The distinction of the short story may also be due to its being «the lonely voice». as some critics choose to call it; it is a voice that is keenly aware of man's solitude, especially where the lonely consciousness raises its voice in protest to a changing reality, implying an acute crisis of change. Finally, the unique position of the short story may be due to its rapid, taut and staccato rhythm; expressive of our age.

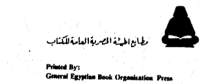
Whatever the causes may be, the prestige of the short story in contemporary Arabic literature goes hand in hand with its qualitative richness and quantative variety. It is the aim of this issue to lead the reader into this qualitative richness and incite him to start a dialogue with its quantative variety. Hence the pivots of this issue, converging and diverging, meeting and branching off. Due to the nature of the subject in question, and wishing to combine the search for the roots with a historical perspective, diversity and variety in the studies presented are meant to reflect the diversity and variety of the creative effort that has gone into making the works discussed. Not only have we tried to juxtapose the writers (see the testimonials) and their critics, but we have also tried to juxtapose the past and the present, in an attempt to reveal the continuities and discontinuities between various generations; as well as the convergences and divergences of different trends. Methods, to be sure, vary in this issue; as do various - and sometimes conflicting - interpretations; but the diversity is meant to reveal the various aspects of the works under discussion and the multiplicity of meanings of any specific text.

The First section in this issue is concerned with the search for the roots. The Arabic short story has a dual aspect: it is partly influenced by a specific literary genre that the West has brought into perfection; and it is - partly - a continuation of certain elements of the indigenous literary tradition **(Al-turath).** That is why the issue starts with a study, by **Shukri Ayyad,** of **«The Art of the Episode in our Literary Tradition».** The study picks on where the author's **Al Kisa al Kasira (The Short Story)** has left off, in that it seeks to discover the origins of this ancient - new literary genre. The issue concludes with a critical experiment conducted by **Nabila Ibrahim** under the title **«Nights within Nights».** It is a continuation of her previous explorations of the components of narration in the Arabic literary tradition, but it also focusses on the symmetries and differences between a classical work **The Arabian Nights** and a contemporary work, **Naguib Mahfouz's The Arabian Nights.**

Different as these methods may be, both studies are informed by an acute historical sense. Hence **Shukri Ayyad's** assertion that a wirter's view of the relationship between time and history is the clue to his artistic world and a distinguishing mark between development and rigidity. **Shukri Ayyad** seeks to regard the art of the episode as one of the origins of the short story; but he also aims at revealing the relationship between the art of the episode and the social history that led to its creation. The art of the episode has managed, over the years, to separate itself from historiography and came to acquire a pure literary value, as Arab civilization witnessed the emergence of a new **bourgeoisie:** middle - class merchants, clerks and artisans. This class showed an interest in the individual characteristics of people and enjoyed the human types presented by **al - Gahiz** and other writers. In the hands of **Ahmed ben Yusuf** of Egypt, author of **al - Mukafaa (The Reward),** this art developed and acquired new dimensions. These new dimensions take the form of a distinctive componental model explaining the inner structure of the art of the episode throughout the book. This model, however, is not self - enclosed, for it leads to a world lying beyond the frontiers of the episode. It alerts its reader to a harsh reality in which man is incapable of changing what is actual; hence his recourse to the word - as - an act or, alternatively, to the word - as - an episode. The linguistic surface, in **al - Mukafaa,** reveals the prominent role accorded to the narrator. He is not merely a voice, but an eye helping the reader see things as they are, and experiencing the veracity of the episode and its pressure at one and the same time.

Shukri Ayyad's study of the componental model as revealed in the episodes of **al - Mukafaa** directs our attention to an ancient world, remote in time and in place. **Nabila Ibrahim's «Nights within Nights»,** on the other hand, alerts us to the possibility of juxtaposing the ancient and the contemporary worlds, through contemplating the symmetries. contradictions and correspondences between the context of the ancient **Arabian Nights** and that of **Naguib Mahfouz's Arabian Nights.** Like the ancient work, **Mahfouz's Nights** is cyclic in conception: both works begin and end with **Shahrayar's** dilemma, yet there is a striking difference between the ancient and the new **Shahrayars.** It is this difference which gives **Naguib Mahfouz's** work its significance, in leading us to a contemporary reality in dire need of change in order to approximate to some ideal.

Attention to the traditional origins of the short story is capable of opening up new vistas. It is a process of enquiry that has its starting point in a mechanical juxtaposition of the



Printed By:
General Egyptian Book Organisation Press

FUṢŪL

Journal of Literary Criticism

Issued By

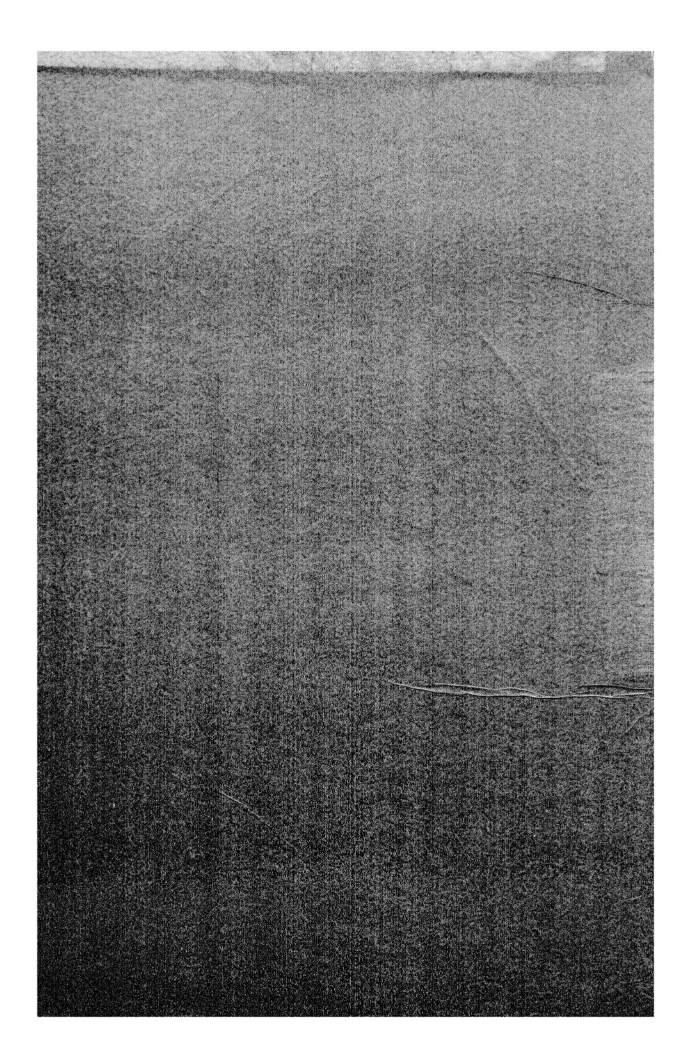
General Egyptian Book Organization

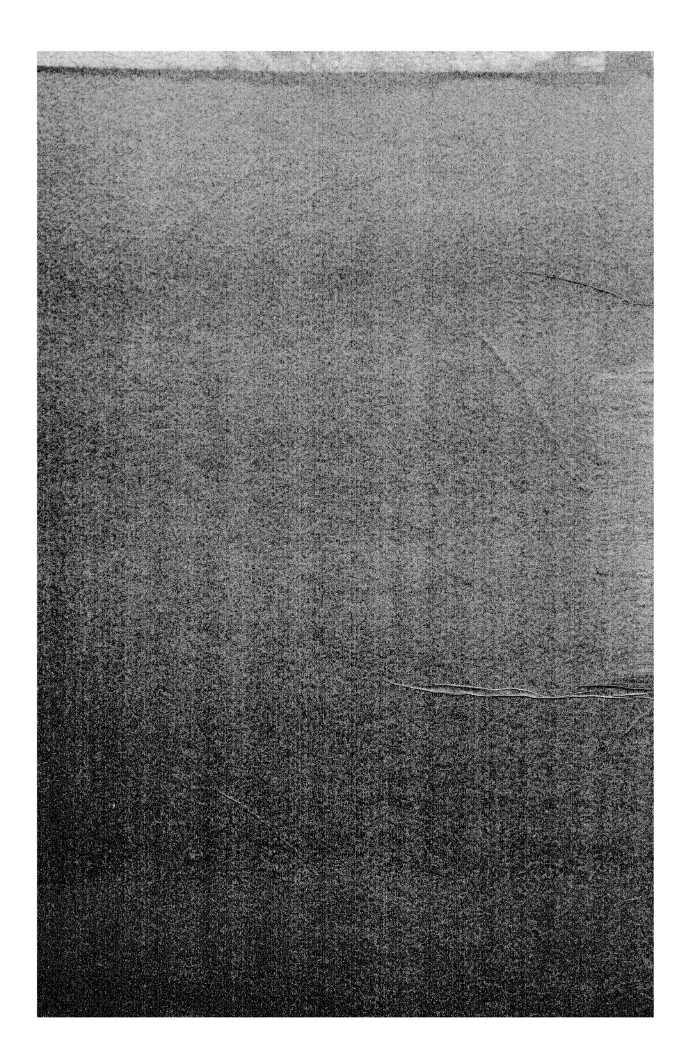
SHORT STORY TRENDS AND ISSUES

Vol. II

No. 4

July - August - September - 1982






Bibliotheca Alexandrina
0536242